الافتتاحية

شيئاً فشيئاً ، وانطلاقاً من العدد ٤٢ ، تسعى مجلة **فكر و فن** أن تغيّر في مضامينها وأغراضها حتى تتمكن من أن تعكس الواقع الثقافي والابداعي في كل من المانيا والعالم العربي ، وحتى تكون بحق وسيلة حوار ناجعة بين ثقافتين : الثقافة الالمانية والثقافة العربيـة .

وسعياً منها لتحقيق ما وعدت به بنفسه ، وأصدقاءها ، وقراءها ، تقدم المجلة أربعة محاور أساسية :

المحور الأول : أدب القطار . وذلك بمناسبة مرور قرن ونصف على ظهور الآلة البخارية التي غيّرت حياة الانسانية تغييراً جذرياً ، وأعلنت عن بداية عصر تميّز بالسرعة وباختصار المسافات . وفي هذا الاطار نقدم نصوصاً متنوعة لكتاب ألمان وفرنسيين ، وأيضاً جزءاً من المسرحية الشهيرة «مسافر الليل» للشاعر المصري الراحل صلاح عبد الصبور ، وقصة للكاتب التركي الكبير يشار كمال . وكل هذه النصوص تحاول أن تبرز تأثير القطار على الأدب .

أما المحور الثاني فهو حول الجسد . وقد سبق أن بيّنا في العدد السابق ، أن أوروبا التي مجّدت العقل لمدة قرون ، بدأت الآن أمام الرعب النووي ، وأمام المخاطر التي يمكن أن تتسبب فيها الاختراعات الجديدة تتراجع عن ذلك . والآن عاد الناس الى تمجيد الطبيعة والجسد وكل العناصر التي من شأنها أن تساعد على المحافظة على إنسانية الانسان . ويشتمل هذا المحور على ثلاثة نصوص : الأول للشاعر محمد الغزي وفيه يحاول أن يستعيد رؤية العصر الجاهلي للجسد معتمداً في ذلك على كتب التراث القديمة . وفي النص الثاني نحاول من خلال عرض لكتاب من تأليف السيدة ديدليندا كركوتلي أن نقدم صورة عن ظاهرة الرقص الشرقي التي بدأت تنتشر في ألمانيا . وفي النص الثالث يبدي الكاتب الالماني الكبير جونتر جراس آراءه بخصوص الخلق الفني والشكل والابداع من خلال رسم للباليرينا .

ويتضمن المحور الثالث الشعر العراقي الحديث منذ الخمسينات وحتى الآن ، وأيضاً نصاً عن ثلاث تجارب في مجال الفن التشكيلي العراقي . والمجلة تقدم ذلك محاولة منها للتعريف . وهذا ما ستحاول القيام به في إعدادها السابقة — بالحياة الثقافية والفنية في مختلف الأقطار العربية .

في المحور الأخير الخاص بالسينما ، تقدّم المجلة نصّاً يتحدث فيه الناقد فريتز راداتس عن شخصية روزا لوكسمبورغ من خلال مختلف أطوار حياتها . كما تقدم حواراً خاصاً أجرته مع المخرجة القديرة مارغريتا فون تروتا التي أخرجت أخيراً فيلماً عن حياة روزا لوكسمبورغ بعنوان : «صبر روزا لوكسمبورغ» . ويثير هذا الفيلم الآن جدلاً كبيراً في ألمانيا حول شخصية تلك المرأة التي كان لها تأثير كبير في تاريخ المانيا خلال بدايات القرن .

وتقدم المجلة ٣ نصوص حول الفن : النص الأول يتناول حياة الرسام الكبير أوسكار كوكوشكا (١٨٨٦–١٩٨٠) وذلك بمناسبة مرور مائة عام على ولادته . ويتضمن النص الثاني عرضاً لحياة الرسام والنحات الشهير يوسف بويس الذي توفي في بدايات السنة الحالية بالسكتة القلبية . أما النص الأخير فيتحدث عن المعرض الأخير الذي خصص للفن التشكيلي الالماني خلال القرن العشرين .

وسعياً منها لتعريف القارىء العربي بالأحداث الثقافية في المانيا ، تقدم المجلة عرضاً لرواية جونتر جراس الأخيرة «الفأرة» . ويجمع النقاد على أن هذه الرواية تعتبر الأكثر ملحمية منذ رواية «الجبل السحري» لتوماس مان وحتى الآن . وبالاضافة الى ذلك يثير الروائي جونتر جراس موضوعاً أساسياً في الحياة المعاصرة ألا وهو موضوع الرعب النووي . وقد بينت الأحداث الأخيرة — لانفجار المحطة النووية شرنوبيل مثلاً — أن الخطر النووي لم يعد لافتة سوداء يلوح بها بعض المتشائمين ، وإنما أصبح واقعاً يتهدد العالم والحياة البشرية . ومثل هذه الرواية تخول للكاتب جونتر جراس أن يحتل المكانة الأولى في الأدب الالماني والأوروبي في الفترة الراهنة .

فولفغانغ ميناتي :

القطار وتأثيره في الأدب

«هناك سائقو قطارات لا يدرون الى أين تذهب بهم الرحلة .» هذه الكلمات كتبتها الأديبة الألمانية «إلزه ايخنغر» عام ١٩٨٤ . عند ظهور القاطرات الأولى في القرن التاسع عشر، لم يكن أحد يعرف بالتحديد الى أين تذهب به الرحلة . وقد حيّى المؤمنون بالتقدم هذا «الحصان المحرّك بالبخار» بحماس جنوني ؛ إذ كانوا يرون فيه وسيلة تنقُّل قادرة على أن تحوِّل الإنسان إلى مخلوق أكثر سعادة ورخاء واكتمالاً . أما المتشككون ، فأحسّوا بهذا المارد الجبّار يتهددهم ويخيفهم . وينعكس هذا الموقف المتذبذب في الانتاج الأدبي . فالقطار منذ البداية كان محطّ اهتمام الأدباء والكتّاب والشعراء . وقد استعملوه صورة ورمزاً لعملية التطور الاجتماعي والتاريخي . ويبدو هذا واضحاً في العديد من القصائد والقطع

أول رحلة لقطار ألماني على الخط الحديدي الرابط بين نورنبرغ وفورت يوم ٧ كانون الأول / ديسمبر ١٨٣٥ .



النثرية وفي المسرحيات والروايات والتمثيليات الاذاعية .

غيّر القطار من حياتنا ، وغيّر الطبيعة من حولنا . غيّر تاريخنا ووعينا بالزمان والمكان .

قد يقول البعض أن الثورة هي القاطرة المحرّكة للتاريخ . وبدون شك فان القاطرة قد ثوّرت بدورها التاريخ . وبسبب ذلك تغيّرت كل من الصناعة والتجارة تغيّرا جذرياً ، وفتحت القارات ، وانقلبت عادات السفر وتقاليده رأساً على عقب ، وقيدت الحروب ، وازدادت الحياة قصراً بقصر الوقت .

يتحدث هاينريش هاينه–وهو مراقب دقيق لعصره– عن هذا الانقلاب التاريخي فيقول : «أثار تدشين خطي القطار الحديديين هزّة أحسّ بها الجميع. أحد الخطين يصل الى مدينة اورليان والآخر الى مدينة روّان (اورليان وروّان مدينتان في شمال فرنسا) . وبينما يحملق العامة ببلاهة المخدرين في تلك القوى الضخمة المتحركة ، ينتاب المفكرين رعب موحش يحسونه دائماً ازاء الجبار واللامعقول . وهم لا يدركون عواقبه ، وإنما يلمسون عدم قدرتهم على التنبؤ به أو السيطرة عليه . ما نلاحظه هو أن وجودنا بأكمله يندفع بل ينزلق الى مجرى جديد ، تترقبنا فيه وضعية جديدة تحمل في طياتها السعادة والشقاء في نفس الوقت ، ويجذبنا المجهول بسحره المخيف ، ويغرينا ويرهبنا دفعة واحدة . وأكيد أن هذه الأحاسيس هي نفسها التي انتابت أباءنا عندما اكتشفت القارة الأمريكية ، أو حين أعلن عن اكتشاف البارود ، أو عندما توصّل الناس بفضل الطباعة الى كتابة صفحات من الكتب السماوية .

القطارات بدورها حدث من تلك الأحداث التي تخصّنا بها العناية الألهية لتعطي الانسانية حالة جديدة تغيّر من لون الحياة ومن شكلها . وبها يبدأ فصل جديد من فصول التاريخ العالمي . وها جيلنا يحظى بهذا الامتياز . يا لها من تغيرات تلك التي طرأت على تصوراتنا ونظرتنا للأمور . حتى المفاهيم الأساسية للزمان والمكان اهتزّت ! يقتل القطار المكان فلا يتبقى لنا سوى الزمان . ومع الأسف فان امكانياتنا لا تسمح بقتل الزمان أيضاً. ماذا يحدث عندما تصل الخطوط الى بلجيكا والمانيا وترتبط بالخطوط المتواجدة هناك ! يتهيأ لي أن جبال العالم وغاباته تزحف كلها نحو باريس . وها رائحة أشجار الزيزفون النابتة في ألمانيا تثب الى أنفي . وها أمواج البحر الشمالي تطرق بابي (١٨٤٣) .»

احتفلت ألمانيا في عام ١٨٣٥ بتدشين أول خط قطار بها يربط بين مدينتي نورنبرج وفورت . غير أن القطار لم يأت فجأة . كانت المناقشات حوله دائرة منذ سنوات طويلة ، مناقشات حول مشروع بناء «شوارع من الحديد» . ويقال أن غوته تكلم عن ذلك عام ١٨٢٥ وكان على ما يبدو من بين أولئك الذين يراقبـــون روح التقدم السريع السائدة آنذاك بحذر . وهو يقول : «قطارات وسفن بخارية ، ووسائل اتصال أخرى ، تهدف جميعها الى تسهيل التبادل ، هذا هو الشغل الشاغل لعالم المثقفين . كل واحد منهم يغالي ويبالغ ، ويبقى في النهاية أسيراً للرداءة» .

وتتناقض نظرة لودفيك بورنه الى الاختراع الجديد تناقضاً تاماً مع رأي غوته :

«لكم أنا متحمّس لهذه القطارات بسبب نتائجها السياسية المهولة . عليها ستنكسر شوكة الطغيان وستصبح الحروب من المستحيلات .» . كان إذاً لهذا الاختراع الجديد انعكاس على إنتاج أغلب الشعراء والأدباء الألمان في القرن التاسع عشر ، حتى وإن لم يشكّل موضوعاً رئيسياً في عمل أدبي كبير مثلما هو الحال بالنسبة لرواية «أنّا كارنينا» لتولتسوي أو «الحيوان البشري» لزولا ، حيث يواجهنا القطار في هذه الأعمال كمحرّك للتطورات الاجتماعية والنفسية .

تختلف انعكاسات القطار عند الكتاب باختلاف أمزجتهم ؛ ولعل أول من انعكس تأثير القطار على عمله هو أخيم فون أرنيم ، الشاعر الرومانسي ، وذلك في رباعيته «طرق حديدية» (١٨٠٣) التي قد تكون أول قصيدة كتبت في الأدب العالمي عن القطار :

يفتح السيف الطريق للبعض
للبعض الآخر يفتحه المجراف
نترك آثاراً حديدية في
الطرق الرديئة
ونمد جسوراً في تلك التي
تقطعها الأنهــار
الارادة الحديدية تشق دائماً
لنفسها طريقاً .

مشهد قطار ◁



أما أول من وصف القطار بحق فهو ألبرت فون شاميسو في قصيدته «الحصان البخاري» (١٨٣٠) :

يا حصاني البخاري
أنت مثال للسرعة
وراءك تترك الزمن وهو يعدو
وتسرح الآن متجهاً نحو الغرب
بينما بالأمس كنت آتياً من الشرق
سرقت سر الزمن
أرغمته على أن يتراجع بين الأمس والأمس
اضغط عليه يوماً بعد يوم
حتى أصل ذات يوم الى آدم !

ويكتب شاميسو الى شقيقته ايبوليت عام ١٨٣٧ معبّراً عن التحوّلات الكبيرة التي تتم بسبب القطار ، وعن انعكاساتها حتى على الحياة السياسية :

«إن روح العصر ، بل روح التاريخ تمرّ أمامنا محركة كل شيء .» .

أما نيكولاس لينار فيواجهنا بنظرة أكثر تشككاً الى القطار . وهو يسأل ربيع عام ١٨٣٨ عمّا اذا كانت الانسانية قد سارت في الطريق الصحيح عندما قامت بمد السكك الحديدية :

«الطريق المؤدية الى السلامة !»
قل لي أيها الربيع العزيز
فأنت نبي
هل يؤدي هذا الطريق بنا الى السلامة حقاً ؟ !
في وسط الغابة الصغيرة الخضراء
مسرعة ومدفعة
تفترس القطارات ما حولها ،
ضيف بشع يحل عليك
ستسقط الاشجار يميناً وشمالاً
أمام اندفاعها الى الامام
حتى جمالك الرائع
لا يمكن أن تحميه من حدتها
بسرعة السهم المنطلق المستقيم
تدوس العربة
الأزهار والهدوء تحت عجلاتها ،
هارعة وسط الغابة

أسألك أيها الربيع
هل ينشد الانسان هنا
حريتــه
هذه العروس التي يسعى اليها منذ زمن بعيد
أم ان هذه الكلمة وهم
ولن نحصل في قطارنا المنطلق
الا على الذهب وعلى لذّات الحواس ؟

ومثلما ذكرنا ، فان هذا الحدث البارز المتمثل في اختراع القطار ، خلق واقعاً جديداً اتجه اله الأدباء الألمان بأحاسيس متناقضة . حذر وتردّد من ناحية . ومن ناحية أخرى حماس واندفاع . انه تصادم العصر القديم بالعصر الجديد . وقد حاول الشعراء وصف ذلك إما باستعمال الأسلوب الرمزي أو باستعمال الأساليب الواقعية .

وتعدّ قصة جرهارد هاوبتمان «عامل المزلقان تيل» (١٨٨٧) مثالاً للسرد الواقعي . تحيط بهذا الموظف الصغير شبكة حديدية ضخمة تكبّله . ويومياً يقتحم حياته القطار السريع القادم من مدينة «غوسلار» تماماً مثلما يقتحم الغابة الصغيرة حيث يقع بيته الصغير . ويطالب القطار . وهو هنا صورة للقدر - بضحاياه بلا صفقة أو رحمة . هذا القطار عدوّ للانسان كما هو الأمر في قصيدة تيودور فونتانه «الجسر عبر نهر التاي» (١٨٨٠) ، وان كان فونتانه يحيطه باطار ميثولوجي يختلف عن اطار قصة هاوبتمان . ان فونتانه يصف كارثة حدثت بالفعل في ٢٨ كانون الأول / ديسمبر ١٨٧٩ في اسكتلندا . وهو يصفها كما لو انها حفل سحر وشعوذة ، تأخذ خلاله الطبيعة بثأرها من الانسان وتبين له حدود امكانياته ساخرة من ايمانه بالتقدم .

وبعد ذلك بسنوات يصف ديتلف ليلينكرون الطبيعة في قصيدته «قطار البرق» (١٩٠١) وكما لو أنها مجموعة من اللحظات السريعة والمختلطة ببعضها البعض «نبات شيطاني» ، بها شيء مبهم ومعاد للانسان . ولغة ليلينكرون الشعرية توجس بالرغم من ذلك ، برؤيا واقعية خالية من الأبعاد الميثولوجية التي تتضمنها قصيدة فونتانه ، أو التكثيف السيكولوجي في قصة هاوبتمان . وليس من قبيل المصادفة أن تتكاثر حوادث القطارات في بداية القرن ، ذلك أن جذورها متواجدة في التغيّرات الاجتماعية والنفسية التي أثرت في الانتاج



حادث قطار .

الأدبي . وهي تبرز في اتجاه ينحو منحى الرمزية أو الفن الجديد . وتطالعنا عند كل من توماس مان ويعقوب فرسهان قصتان موضوع كل واحدة منها الكوارث التي تتسبب فيها القطارات وذلك خلال عامي ١٩٠٧ و١٩٠٨ . في تلك الفترة كانت شبكة خطوط السكك الحديدية قد اكتملت وتحوّل القطار الى شيء عادي . بل أن الناس تناسوه تماماً بسبب ظهور السيارة والطائرة . وأصبحت دقة القطار الموثوق بها سابقاً مصدراً للرهبة وللخوف من الكوارث . وبالاضافة الى كل هذا فان القطار الذي بدا في البداية وسيلة لتقوية التضامن الاجتماعي ، وللتقارب بين الناس قد خيّب الآمال والظنون وذلك بسبب التفرقة التي فرضها على المسافرين من خلال ما يسمّى بالدرجات . وبرزت الفروق الطبقية بأكثر قوة في تلك القطارات الفاخرة التي كانت مخصصة لأصحاب الامتيازات . وقد وصف أنطونيو فارغا في قصته «رئيس المحطة» (١٩٠٧) عالم قطارات الرخاء هذه بمرارة كبيرة قائلا : «انه عالم براق وممتلىء البطن ومارق من أمامي دون حدود أو قيود» . ويقرر فارغا أن يثأر من هذا العالم متسبباً بذلك في كارثة فظيعة .

أدخل الاتجاه التعبيري على هذا الاحساس بالكارثة تصوّراً جديداً أذ رأى فيه علامات الساعة . ويعبّر يعقوب فون هودسيس (١٩١١) عن ذلك بقوله : «وتسقط القطارات من فوق الجسور» مسمّياً قصيدته : «نهاية العالم» . غير أن موقف التعبيريين يعد بالرغم من ذلك موقفاً متذبذباً مثله في ذلك مثل موقفهم من المدن العصرية . فهم تارة يمدحونها وتارة

أدلف منتسال :
رحلة عبر الطبيعة
الجميلة (١٨٩٢) .



عربة صالون للملك لودفيك ◁
الثاني – ملك بافاريا –
أعدّت سنة ١٨٦٤ .



أوجست ليوبولد إيج :
فتاتان في عربة قطار .



يلومونها ويثورون عليها . وخلال الحرب العالمية الاولى استعاد القطار وظيفته الأساسية كوسيلة لنقل الجنود وأيضاً لنقل «التوابيت الداكنة» (موزيل) والجرحى ومشّوهي الحرب .

وبعد انتهاء الحرب برز اتجاه في جديد يسخر من الحضارة والتقنية ومن وسائلها (الدادائية ثم السريالية) . ومن جديد عاد الأدباء الى مراقبة الواقع ووصف تفاصيله بدقة شديدة . وتكفي توخولسكي نظرة واحدة من نافذة القطار الواقف في المحطة الصغيرة (١٩٢٦) ليعد القاريء بأن يطلعه على دقائق تلك البلدة الالمانية الصغيرة .

أما فالتر بنيامين فيجول بنظراته في مقصورات القطار (١٩٣٠) ويروي لنا الكثير عن عادات الالمان في القراءة وعن وظيفة الروايات البوليسية وروايات الرحلات .

ويكتب إيريش كستنر عام ١٩٣٢ قائلا : «نركب جميعاً نفس القطار ، لكن الكثير منا يجلس في المقصورة الخاطئة .» . وهو يرمز بكلماته هذه الى أحداث عام ١٩٣٣ السياسية . في هذا العام حاول الكثيرون القفز من القطار الذي عناه كستنر مخاطرين بحياتهم . أما الآخرون فاختفوا في انتظار أن ينتهي الكابوس «في قطار الفوهرر الخاص» .

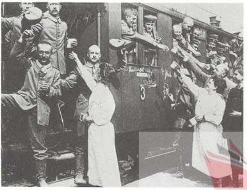
بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية نواجه شعباً بأكمله يقضي أيامه في الطريق متنقلاً من مكان الى آخر خلال سنوات ما بين ١٩٤٥ و١٩٤٧ «شعب يعيش فوق قضبان السكك الحديدية ، ويسكن المحطات والأرصفة ، ويحاول من خلال آلاف المناقشات أن يبرهن على حقه في الوجود . » هذا ما قاله هانس فرنر ريشتر مؤسس مجموعة عام ١٩٤٧ واصفاً تلك الفترة . وفي إحدى قصصه يروي فولغانغ بورشرت قائلاً : «مخلوقات رثة ، وكائنات أشبه بالأشباح ، ولاجئون بلا وطن وبلا مأوى ، منهم من أنقذ نفسه من الموت في آخر لحظة ، ومنهم تاجر السوق السوداء عديم الضمير . وهؤلاء جميعاً مسافرون .

صورة صفحة ١٤ : عجلة قطار من صنع معامل أدلار . (صورة : شولتس / باڤاريا) ◁

صورة صفحة ١٥ : خطوط السكك الحديدية . (صورة : كنوت ليزه) ◁









حرب ولاجئون .

يجمعهم أمل واحد : «العودة الى الديار» . وكتب ماكس فريش ما رآه عام ١٩٤٦ في مدينة فرانكفورت قائلا : «اللاجئون مضطجعون في كل مكان على سلالم محطة القطار . يخيّل للمرء أنهم لن يرفعوا أنظارهم حتى لو وقعت معجزة في وسط الساحة . انهم يعلمون علم اليقين بأن لا شيء سيحدث . فلو قيل لهم بأن هناك بلاداً ما وراء القوقاز مستعدة لايوائهم ، لجمّعوا صناديقهم وبقايا أمتعتهم ، وارتحلوا دون أن يصدقوا كلمة مما سمعوه . حياتهم ليست حقيقية ، انها انتظار بلا أمل . لم يعودوا متعلقين بها ، بل هي فقط متشبثة بهم كشبح مرعب ، كحيوان لامرئي جائع يجرجرهم الى محطات القطار التي خربتها الطلقات والنيران . أيام وليالٍ تحت الشمس وتحت المطر . . والدنيا تتنفس من خلال الأطفال النائمين . . الراقدين على الخرائب والأنقاض ، رؤوسهم تستند الى أذرعتهم الهزيلة ، متكورين مثل النطفة في رحـــم الأم ، كما لو كانوا يأملون في العودة الى ذلك المكان الأمين . وقد احتفظ موضوع القطار بمكانته في الأدب الالماني حتى بعد نهاية كارثة الحرب العالمية الثانية . وفي سنة ١٩٥١ كتب فريدريك دورنمات قصته الخيالية «النفق» . وهي قصة أثرت كثيراً في العديد من الكتّاب عقب ظهورها . وفي عام ١٩٦٨ أصدر ماغنوس إنسانسبرغر مجلته المشهورة : «جدول القطارات» Kursbuch وذلك بعد أن كان قد أعلن أن الأدب قد مات . وهذا الجدول الجديد يثبت أن العمل الأدبي قد أصبح عديم الفائدة ، ولذا يجب استبداله بالأخبار وبالتحقيقات الصحفية والمقالات «لا تقرأ القصائد يا بني وانما اقرأ جداول القطارات فهي أكثر دقة» ، هذا ما كتبه انسانسبرغر عام ١٩٨٥ .

حين نتأمل الأدب في الثلاثين سنة الماضية ، يتضح لنا أن القطـار كان نقطـة ثابتـة لابراز الظروف والتطورات الاجتماعيـة . ومن الواضح أيضاً أن القطار صلح أكثر من غيره لوصف الحياة بسبب عدم انتظامها . وهذا ما عبر عنه فرانز كافكا عام ١٩١٧ قائلا :

يا من ترانا من خلال عيون كورتها هذه الحياة . . نحن ركاب قطار داهمته يد القدر فانقلب في نفق طويل . . في موضع لا يمكن منه رؤية ضوء البداية... وضوء النهاية. بصيص ضئيل، يبحث عنه البصر دائماً ويضيعه دائماً ، وحتى ان التفريق بين البداية والنهاية لم يعد أكيداً .




ROBT STEPHENSON AND COM
ENGINEERS
NEWCASTLE UPON TYNE



العائدون من الحرب .

من رواية هاينريش بُل : القطار يصل في موعده

(أندرياس ، جندي الماني مأذون ، يركب القطار في ١٩٤٣ ليلتحق بالجبهة الروسية . وفجأة تستبد به فكرة أنه لن يصل أبداً ، وأن تلك الرحلة هي رحلته الأخيرة ، وأن القطار سينقله الى قرية حيث ينتظره الموت حتماً . وفي القطار يواصل حياته ، يأكل وينام ، ويلعب الورق مع أصدقائه الجنود . وهو يتذكر فصولاً من حياته ، ووجوهاً من الماضي ، ويحاول أيضاً أن يصلّي . ويتقدم القطار عبر المانيا وبولندا . هل أن لقاء أخيراً مع عاهرة بولندية يسمح له بأن يهرب من المصير الذي ينتظره ؟ هما يهربان في سيارة غير أننا نفهم أن ذلك الهروب ليس مجدياً أطلاقاً . القطار يصل في موعده) .

عندما كانوا يسيرون في الممر التحت أرضي المعتم ، سمعوا فوقهم القطار وهو يسير على امتداد الرصيف وصوت البوق الجهوري والعذب وهو يعلن : «قطار الجنود المأذونين القادم من باريس ، باتجاه برزمسيل عن طريق . . .» صعدوا المدارج المؤدية الى الرصيف ووقفوا أمام إحدى العربات ، وكان ينزل منها مأذونون بوجوه فرحة ، وفي أيديهم علب ضخمة . ولم يلبث الرصيف أن فرغ تماما . وكل شيء كان كالعادة . هنا وهناك تقف فتيات أمام المواقد ، وأيضاً نساء وأب صامت وعلى وجهه غشاوة من المرارة . ويرن الصوت الجهوري من جديد معلناً أنه لا بد من الاسراع . القطار كان في موعده .

– «لماذا لا تصعد ؟» سأل المرشد الجندي وهو في قلق .

– «ماذا ؟» أجاب الجندي وهو ينتفض . «واذا ما كنتُ أرغب في أن ألقي بنفسي تحت العجلات واذا ما أصبحت مجنوناً ؟ أليس من حقي ذلك . من حقي أن أصبح مجنوناً . لا أريد أن أموت .»

كانَ صوته بارداً . ومن فمه تخرج الكلمات كما لو كانت قطعاً من الثلـــج .

– اهدأ . سأصعد . هناك دائماً أمكنة شاغرة . اذهب . اذهب ولا تغضب . صلّ من أجلي .

أخذ حقيبته وصعد في أول عربة اعترضته . سحب ستار النافذة من الداخل ثم انحنى ، بينما كان الصوت الجهوري يحوم حوله وسط ثخن من اللعاب «القطار سينطلق . . .» .

– «لا أريد أن أموت» صرخ الحندي . «لا أريد أن أموت ، ولكن الأسوأ اني سأموت . . . قريباً» .

وراح الشبح الأسود فوق المحطة الرمادية والباردة يتضاءل ويتضاءل حتى غاصت المحطة كلها في ظلمة الليل .

فولفغانغ بورشرت

«قطارات . . العصر والليل»

نحن ، أبناء هذا العصر ، نجد السفر بواسطة الشوارع والأنهار بطيئاً ، فهي متعرجة كثيرة المنحنيات والمنعطفات . إذ أننا نريد الوصول الى الوطن على الرغم من أننا لا نعرف اين هو . .

وتطرق القطارات على السدود والجسور ، عبر غابات أنفاسها غامقة الخضرة . في ليالٍ مخملية حريرية مرصعة تنفخ قطارات البضائع شاقة طريقها الى الأمام . وتتتابع عجلاتها بلا كلل ، مقرقعة عبر ملايين المرتفعات الوعرة . قطارات تسير قدماً هادرة عبر السدود والجسور لا يمنعها مانع ولا يعيقها عائق ، تخرج راعدةً من أنفاق معتمة مرة ، وتتوارى بأضوائها في ثانية مرة أخرى . قطارات تفح وتدمدم وأخرى تسرع مغمغمة بكسل واضطراب . . مثلنا . . ! إنها تشبهنا نحن بني الانسان ، تعلن عن نفسها بعظمة وفخامة ، بصيحة من البعيد . ثم ها هي هنا . . كالعاصفة فخورة متبخترة وكأنها قد أتت بمعجزة وقلبت العالم رأساً على عقب . ولذلك تتشابه القطارات فهي دائماً مفاجئة ، دائماً مثيرة . ولكنها تمضي مختفية في غمغمة عين وكأن شيئاً لم يكن ، ولا من دليل على أنها مرت من هنا ، اللهم الا بعض السخام والغاز المحترق . تفارق مودعة بكآبة . . وبصيحة من البعيد . . البعيد . . مثلنا . . ! بعضها يغني ، يدمدم بفحيح في لياليها السعيدة ونحن نعشق ذلك الغناء الرتيب ، ذلك الايقاع المتهافت المبشِر . . الى الوطن . . الى الوطن . أو أنها تسرع بحماس واعدةً عبر أراضٍ نائمة وتمرق مولولة عبر محطات المدن الصغيرة الناعسة المذعورة الأنوار . غداً في بروكسل . . غداً في بروكسل . . لعل هذا القطار يعلم الكثير . . بيانو . . يعزف . . لك فقط ! والجالسون الى جانبك لا يسمعون «البيانو» . . «اولاً تنتظر» أولا تنتظر» .

ولكن هناك بينها المعتدلة الرزينة ، طويلة بلا نهاية ذات ايقاع واسع مسترسل يُذكر بعربات النقل القديمة ، تهمهم وتدندن مختلف الالحان والانغام . تجثم كسلاسل ليس لها مثيل تحت ضوء القمر . سلاسل بلا حدود بروعتها وسحرها والوانها في نور القمر الشاحب .

بني مائل للحمرة ، أسود أو رمادي ، أزرق سماوي أو أبيض ، عربات شحن – عشرون شخصاً ، أربعون حصاناً . . عربات محملة بالفحم تنبعث منها رائحة خرافية للحيوانات والعطر ، قاطرات خشبية تتنفس كالغابة ، عربات سيرك بلون أزرق فاتح يشخر بداخلها رجال أقوياء وتموء وترغو فيها حيوانات حائرة . عربات ثلج بيضاء باردة كالقطب تفوح منها رائحة السمك . انها بلا حدود في ثرواتها . . تقبع كسلاسل ثمينة على القضبان الفولاذية ، تنزلق كأفاعٍ بهية نادرة في ضياء القمر . تحكي للذين يعيشون في الليل بآذانهم وللمرتحلين بأسماعهم ، للمرضى والسجناء ، عن إتساع العالم الذي لا يدانيه إدراك ، عن كنوزه ، عن حلاوته ، عن نهاياته ولا نهاياته . وتهدهد المؤرقين بلحن رتيب داعية اياهم الى نوم هنيء وأحلام سعيدة.

وثمة أيضاً قطارات قاسية بلا رحمة تطرق في غياهب الدجى تاركة في الآذان نبضاً قبيحاً قاسياً ليس منه فكاك ، نبض كأنفاس كلب شرير مسلول ، يلاحقك بعناد وإصرار .

دائماً الى الأمام . . دائماً الى الأمام . . دون رجعة . . والى الأبد . . والى الأبد . . ! ! أو انها تحت السير بعجلاتها المدوية . . لقد انتهى كل شيء . . لقد انتهى كل شيء ومضى .

وتسرق أغنيتها النوم من العيون ، وعلى جانبي الطريق تُقضُّ القرى الآمنة الحالمة من مضجعها وتنتشلها من دنيا الاحلام . ويبُح عواء الكلاب من شدة الغيظ ، وتمضي القطارات تحت النجوم الشاحبة صائحة منتحبة قاسية لا يمكن استرضاؤها . وحتى المطر لا يلطف من حدتها أو يهدىء من طبعها . بصيحتها يصرخ الحنين الى الوطن . ينادي الضائع والمهجور وينتحب ماضٍ وطأته الاقدام . . فما حدث لا يمكن رده . . وليس هناك سوى المجهول .

وتدوي القطارات بايقاع يائس مختنق مشؤوم على قضبان ينيرها ضوء القمر . . وأنت ! أنت لا تنساها . . انها مثلنا ، ليس هناك من يكفل موتها في وَطنها . لا تعرف الراحة ولا

الهدوء في الليالي الحالكة السواد ، ولا تأخذ قسطها من الراحة الا عندما تكون عليلة مريضة . انها بلا هدف ، تلك القطارات . . . ووطنها ؟ !

لعله في شتاتن أو في صوفيا أو فلورنسا ، أو أنها تتجزأ بين التونا وكوبنهاغن ، أو قد تخفق في دريسدن ، ولربما تتنكر كأكواخ تقي عمال الطرق مياه الامطار ، أو تكون – بعد احالتها على التقاعد – بيوتاً يقضي فيها المواطنون عطلة نهاية الأسبوع .

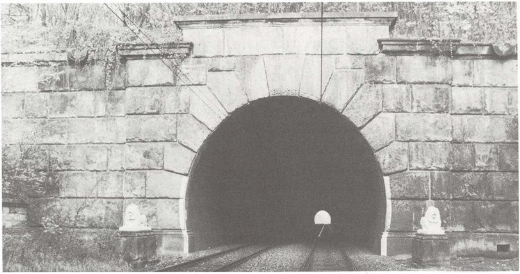
انها مثلنا تحتمل الكثير ، أكثر بكثير مما اعتقد الجميع . ولكنها تنقلب يوماً ما على القضبان وتتوقف صامتة أو تفقد أحد أجزائها . انها تريد أبداً مواصلة المسير ، الى مكان ما . . الى أي مكان . ثم تأتي النهاية . . أي حياة كانت تلك ؟ سفر دائم . . قطارات العصر والليل ، بعظمة ، بقسوة وبلا حدود . اصدقاؤها زهور لوت رؤوسها الهباب على حواجز السكك الحديدية ، وطيور مُسخمة الأصوات ، تذكّر بها الزمن طويل . نقف بشعور مرفرفة عندما يأتي كالعاصفة ، . . كأنه أحدث معجزة . وقلب الدنيا رأساً على عقب . ونسهم بوجنات ملوثة بغبار الفحم حينما نسمعه صائحاً من البعيد . نداء يأتي من البعيد البعيد ، أكان ذلك لا شيء ، أم كل شيء ؟ . . مثلنا . . !

وتخفق القطارات تحت نوافذ السجون بذلك الايقاع الخطير الحلو المبشر وتكون كُلك أذاناً صاغية أيها السجين المسكين .

وتطرق القطارات القادمة أسماعك بلا نهاية في الليالي الطويلة . وصفاراتها تجعل الظلام الناعس في زنزانتك يرتعش ألماً ورغبة . أو أنها تداهم سريرك مزمجرة وأنت محموم مريض ، وترتجف شرايينك الزرقاء مصغية الى أغنية قطارات الشحن . . في الطريق . . في الطريق . . في الطريق . وكهاوية سحيقة تبتلع أذنك الدنيا . .

وستبقى أيها القطار متنقلاً من محطة الى محطة ، بين رحيل ووداع . وفي المحطات تنتصب اللافتات بجباه شاحبة على جانب الطريق المظلم ، وتحمل اللافتات المجعدة الجباه أسماءً ، هي الدنيا . . سرير ، جوع وفتاة . «يوليا» أو «كارولا» دموع وأقدام متجمدة . . تبغ ، تدعى تلك المحطات . . حمرة شفاه ، خمر ، الله . . خبز . ان الجباه الشاحبة للمحطات لها أسماء تُدعى . . فتيات . وأنت أيها القطار الحديدي يعلوك الصدأ أو أنك مبقع أو فضي لماع جميل وغير محدد ، ويُربط مصيرك بمحطات ذات لافتات . وهناك تقف فتاة أو قمر أو . . جريمة قتل . . ، أهذا هو العالم ؟

قطار أنت تمر مقرقعاً صائحاً على القضبان ، ويحدث الكثير في داخلك ويجعلك أعمى كالصدأ ولامعاً كالفضة . أنت إنسان وحيد ، كزرافة . . وعقلك في مكان ما من هذه الرقبة اللانهائية وقلبك لا يعرفه أحد بالضبط .



في قطار الساعة ١٩ و٤٠ دقيقة السريع

الشاعر الفرنسي بلازساندرارس

منذ سنوات لم أركب القطار
لقد قمت برحلات طويلة بالسيارة
أو بالطائرة
وقمت مرة برحلة بحرية ، وسأقوم بأخرى أطول من ذلك .

وهذا المساء ها أنا فجأة في صخب هذه السكة الحديدية المألوف
لدي في الماضي

ويبدو اني الآن أفهمه أكثر من قبل .

عربة – مطعم
ولا شيء يرى في الخارج
الليل ينتشر أسود
وربع القمر لا يتحرك حين ننظر اليه
غير انه مرة الى يسار ومرة الى يمين القطار

القطار السريع يقطع ١١٠ كيلومترات في الساعة
لا أرى شيئاً
وهذا الصخب المخنوق يجعل أصمخي يطنّان
والذي على اليسار يتوجع بسبب ذلك – عبور خندق مسدود
ثم شلال جسر معدني
الضربات المطروقة للمحولات صفعة محطة اللطمة المزدوجة على فك
نفق غضوب

وحين يخفف القطار من سرعته بسبب الفيضانات
يسمع ضجيج الماء في مراحيض العربات وأيضاً ضجيج كبّاسات
المائة طن الهائجة وسط رنين آنيات المائدة وصوت فرامل مصعد
باص «الهافر» .

أفتح نافذة غرفة الفندق
أغني على مسابح الميناء وعلى
الضوء الشاسع والبارد لليل المرصّع بالنجوم
إمرأة يدغدغها أحد تقهقه على الرصيف
محطة إذاعية تسعل وتتأوه وتشتغل دونما توقف
أنام والنافذة مفتوحة
على هذا الضجيج الشبيه بضجيج فناء الدواجن
تماما كما في الريف .

المجد للقطـار

الشاعر الفرنسي فاليري لاربو

إمنحني صخبك الكبير ، وسرعتك اللذيذة
وانزلاقك الليلي عبر أوروبا المغمورة بالضوء
آه يا قطار البذخ !
وامنحني أيضاً تلك الموسيقى المغمّة المدمدمة
في معابرك الجلدية المذهبة
بينا وراء الأبواب المبرنقة ذات المزاليج النحاسية الثقيلة
ينام أصحاب الملايين
أجتاز معابرك وأنا أغني
واتبع عدوك باتجاه فيينا وبودابست
مازجاً صوتي بأصواتك المائة ألف
آه يا هارمونيكا زوغ !
أحسست لأول مرة بلذة الحياة
في مقصورة من مقصورات قطار الشمال السريع بين
«فيربالان» و«بسكاو»
كان القطار ينزلق عبر سهول
حيث يستند الى جذوع أشجار ضخمة كما هضاب ،
رعاة يلبسون جلود خرفان قذرة
(كان الوقت خريفاً وكانت الساعة تشير الى الثامنة صباحاً
والمغنية الجميلة ذات العينين البنفسجيتين كانـت تغني في
المقصورة المحاذية لمقصورتي) .
أنت أيتها المرايا الكبيرة التي عبرك
رأيت سيبيريا وجبال سامنيوم وهي تمرّ
وأيضاً قشتالة الوعرة والحالية من الزهور
وبحر مارمارا تحت مطر دافىء .
امنحني يا قطار الشرق السريع
ضجيجك العجيب والمخنوق
وأصواتك المؤثرة الشبيهة بأصوات الحجل
امنحني التنفس الخفيف والسهل
لتلك العربات العالية والرهيفة ذات الحركات الميسورة ،
عربات القطارات السريعة التي تتقدم دونما جهد ، في وحدة
جبال سيبيريا
وهناك بعيداً ، عبر بلغاريا المملوءة بالزهور .
آه ! لا بد أن تلج هذه الأصوات وهذه الحركة قصائدي ، وأن
تتحدث عوضاً عني عن حياتي السعيدة ،
حياتي حياة الطفل الذي لا يريد أن يعرف شيئاً سوى أن يأمل
في أشياء غامضة ومبهمة .

قطار الشرق (أورينت إكسبريس) - من باريس الى استنبول في ٦٧ ساعة

يوم ٤ أكتوبر عام ١٨٨٣ يوم مشهور في تاريخ السكك الحديدية . ففي ذلك اليوم غادر أول قطار «أورينت إكسبريس» محطة «الشرق» في باريس قاصداً استنبول ليصبح بذلك أشهر قطار في العالم . ولو تعمقنا في تاريخ هذا القطار الشهير لوجدنا أنه يبدأ قبل هذا اليوم بحوالي عشرين عاماً أي عندما غادر البلجيكي الشاب جورج لامبرت ناجلماكرز موطنه بلجيكا وسنه لم يتعد الثانية والعشرون قاصداً نيويورك . كان ناجلماكرز ينتمي الى عائلة من أشهر عائلات بلجيكا وأكثرها ثراءً ، وقد غادر بلاده بناء على رغبة والده لينسى «حبه الطائش» لقريبة له . وينسى ناجلماكرز الشاب حبيبته فعلاً ، ليس فقط بسبب الانطباعات الجديدة المستحوذة على فؤاده ، وإنما لكثرة المهام الملقاة على عاتقه . ويحتل نظام السكك الحديدية الأمريكية مكاناً رئيسياً في تفكيره وبالذات اختراع بولكان الجديد وهو «عربات للنوم» تلحق بالقطارات العادية . وتحت تأثير هذا الاختراع تبلورت لدى ناجلماكرز فكرة تقسيم عربات القطار الى مقصورات منفصلة يعرضها على المسؤولين حال عودته الى أوروبا .

واذا ما كان اختراع بولمان الرئيسي يسعى الى راحة المسافرين ، فان ناجلماكرز يذهب في تفكيره الى أبعد من ذلك مستهدفاً باختراعه في نهاية الأمر أغراضاً سياسية . فالقطار في تصوره يصلح كأداة لتوحيد أوروبا الممزقة سياسياً واقتصادياً . ذلك أنه مهما كانت رحلة القطار مريحة في بدايتها ، فإننا نجد المسافر يعاني من متاعب شتى بمجرد وصوله الى الحدود : فلكل بلد خطوطه وقضاياه الخاصة به والتي تختلف في نوعيتها عن البلد الآخر ، بحيث يضطر المسافر الى تغيير القطار عدة مرات ويمضي ساعات بطولها في انتظار القطار الجديد .

وكان هدف ناجلماكرز هو تصميم عربات من طراز موحد يمكن استخدامها في جميع البلدان الأوروبية التي تتواجد بها شبكة للسكك الحديدية ، والجديد في هذه العربات هو إمكانية تركيبها على أنماط مختلفة من القطارات ، ويستدعي ذلك أولاً وقبل كل شيء أن توافق الحكومات المختلفة على أن تعبر قطارات أجنبية حدودها . والصعوبة الأخرى التي واجهت ناجلماكرز هي عدم وجود إدارة مركزية للسكك الحديدية في البلدان المختلفة ، إذ كانت تتولى تسيير القطارات شركات متعددة . وكان من الضروري أن يتفاوض مع كل منها على حدة في جميع البلدان التي سوف يقطعها القطار الجديد . وأخيراً وبعد مفاوضات طويلة تم توقيع الاتفاقية النهائية في ١٧ مايو ١٨٨٣ في مدينة ميونيخ . وبعدها بستة أشهر فقط انطلق أول قطار من طراز «أورينت إكسبريس» من باريس الى استنبول . ولم يكن هذا القطار يصل الى إستنبول مباشرة وإنما كان يتحتم على المسافرين تغيير القطار مرتين ثم استكمال الرحلة بالباخرة . بعدها بست سنوات فقط غادر أول قطار مباشر باريس - قاطعاً مسافة ٣١٨٦ كم دون أن يضطر المسافرون الى مغادرته . وهكذا انخفضت مدة السفر من ١١٢ ساعة الى ٦٧ ساعة و٤٦ دقيقة . ومنذ ذلك اليوم والأورينت إكسبريس هو مثال للقطار الفاخر المزود بكل وسائل الراحة . وعلى غراره أنشئت قطارات أخرى تربط بين عواصم أوروبا وبين مدنها الكبرى .

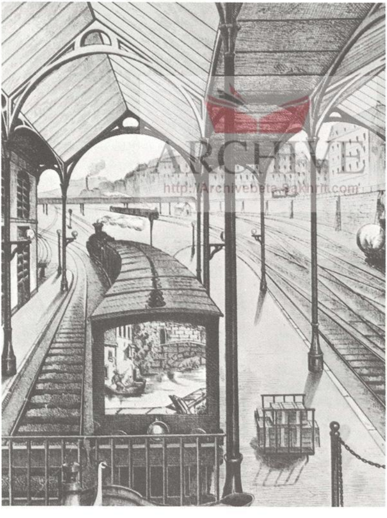
كانت «للأورينت إكسبريس» مكانة هامة في الأدب ، وقد داعب مخيلة العديد من الأدباء والكتّاب ابتداءاً من تيوفيل جوتيه وبيرلوتي وحتى أجاثا كريستي في روايتها المشهورة «حادثة قتل في الأورينت إكسبريس» .

ونقدم هنا إحدى الشواهد الأدبية التي تصف لنا أول رحلة «للأورينت إكسبريس» وهي بقلم مراسل جريدة الفيجارو العريقة . وقد نشرت بتاريخ ١٢ أكتوبر ١٨٨٣ :

«تعودنا أن نمضي فترات الاجازة القصيرة في غابات فونتنبلو أو في أحد موانىء قناة المانش القريبة . أما الآن فنستطيع السفر الى استنبول . . في الرابع من أكتوبر غادرت محطة «الشرق» في تمام السابعة والنصف مساءً وعدت إليها يوم ١٦

أكتوبر في السادسة مساء أيضاً ، بعد أن أمضيت يوماً بأكمله في رومانيا وأربعة أيام ونصف في استنبول . واسم هذا القطار هو «أورينت إكسبريس» وقد كان مكوناً من عربتين لنقل البضائع ، إحداها للحقائب فقط . وكانت الشركة المسؤولة قد نقلت الحقائب من المنازل الى القطار ، ووجدناها في انتظارنا في الفندق في استنبول . أما عربة النقل الثانية فكانت مجهزة بصواوين للمخزون من المأكولات والمشروبات والثلاجات وغرف العاملين . يتبع ذلك عربتان للنوم تسعان ٤٠ مسافراً ومجهزتان بأسرّة فاخرة ودورات مياه مريحة . ثم نجد المطعم بأثاثه الفاخر وجدرانه المغطاة بالجلد والجوبلان والقطيفة ، وتأتي بعد ذلك عربة هي بين مكتبة وغلافة للتدخين وملحق بها مقصورة تجميل للسيدات ومكتب ، ثم المطبخ يرأسه طباخ من الدرجة الأولى . . .»

تأتي نهاية هذا القصر المتحرك في عام ١٩٧٧ ، ففي ١٩ مايو من ذلك العام تحرك آخر قطار مباشر من باريس الى استنبول وكان على المسافرين أن يغيروا القطار (من جديد !) إما في البندقيــــة أو في بلغراد . الخطّ المباشر الآن هو من باريس الى بودابســـت ثم بوخارست ، وهو نفس الخط الـذي سلكـه «الأورينت إكسبريس» في رحلتـه الأولى عـام ١٨٨٣ .



ماكس إرنست : الاورينت إكسبرس (قطار الشرق السريع ، ١٩٧٠ .

كلود سيمون ،

الحائز على جائزة نوبل للآداب لعام ١٩٨٥

(من روايته القصر)

. . . وفي تلك اللحظة خفّف القطار من سرعته ، وأطلقت القاطرة ذلك الصفير المضحك والباكي والمحزن ، صفير قطارات «الفار – وست» Far-West وتصادمت عربات التنوب (وفكر الطالب أنها ربما تكون هي نفسها التي أعدّت لصحاري الجبال الصخرية وربما أيضاً من طرف بكيّ أوفانباخ) . ثم توقف القطار . صوت المطر على سقف العربة الرهيف ، والنوافذ التي يمكن ادراكها بالحواس من جديد . وأدار الطالب رأسه حتى يتمكن من أن يرى اسم المحطة . والتقى في البداية وجهه ووراءه وجه عازف البيانو الماهر وهو في بزّة ميكانيكي ومنكب دائماً على كتفه ، ثم (أنفه الآن على بلور النافذة) نفـس العلم ، نفس الخرقة المبللة ، الحدادية التي تتدلى في جميع المحطات (معلقة على مظلة الباب أو على عمود كما هو الحال الآن) والذي يجب أن نعرف أن نصفه أحمر ، ونصفه الآخر أسود ، ذلك أن الأحمر بسبب البلل أصبح أكثر سواداً من الأسود . ثم رأى اسم المحطة Banos de a guas galdas أو Ai gues calentes أو A guas Buenas . وهو يستطيع أن يتخيّل عندئذ السيدات العجائز في لباسهن الداكن وهن يتجولن ببطء أو هن جالسات في ممرات حديقة تحت ظلال الدلب الخفيفة وسط رائحة المياه الكبريتية الشبيهة برائحة البيض المتعفن ، وربما أيضاً مقهى صغيراً تعزف فيه الموسيقى المحلية ، وعربات اللاندو ، وعربات الخيول وهي تنتظر هي أيضاً تحت أشجار الدلب المرتعشة وضجيج الشلال الدائم ، ورائحة الأوساخ الكريهة والدائمة ، وعربات اللاندو وعليها خيمة من قماش الخمل ، وبنايات الحمامات القديمة ذات الحنفيات المصنوعة من النحاس والتي لها شكل رقبة التم حيث تطفو أجساد السيدات العجائز اليابسة فوق المياه المتعفنة تحت مآزر محتشمة [. . .]

ومن جديد أطلقت القاطرة صفيرها الباكي والحزين في الليل – كما لو أنها تحاول أن تشتّت (أن تفتح لنفسها طريقاً في) قطيعاًمبهماً من الجواميس الوحشية ، ثم تحرك القطار . ورفع الطالب رأسه لحظة ورأى من خلال الانعكاس المبهم للوجهين على النافذة المغشاة بالمطر الأضواء القليلة ، والخرقة الحمراء والسوداء ، والأشباح الغاضبة للسيدات العجائز المصابات بالروماتزم وهن يتكئن على عكاكيز من الابنوس ، ثم وهن منتصبات على الرصيف غير عابئات بالمطر الذي لا يتوقف ، وشرطي «سوغيريداد» صاحب الشياب الرثة ، وصاحب المشية القريبة الى حد ما من مشية العسكريين (الى حد أنه لم يكن من الممكن أن نعرف اذا ما كانا هناك ليراقبا شيئاً ما أم ليراقب كل واحد منها الآخر) وهما يتطلعان الى القطار وهو يمرّ أمامهما وشيئاً فشيئاً يضاعف من سرعته والى العربات الأخيرة الفارغة التي كانت أضواءها تنزلق الواحدة بعـد الأخرى فوق وجوههم .

ايطالو كالفينـو

(من روايته :
اذا ما مسافر في ليلة من ليالي الشتاء)

تبدأ الرواية في محطة من محطات سكك الحديد .

قاطرة تنفخ . صفير مكبس يغطي بداية الفصل .

سحاب من دخان يخفي الى حدّ ما السطور الأولى من الفقرة .

وداخل رائحة المحطة تمر نفحة من نفحات رائحة المشرب .

أحدهم ينظر من خلال بلور النافذة المغشّى بالبخار ، ثم يفتح باب الحانة البلوري . كل شيء غائم في الداخل كما لو أنه يشاهد من خلال عينين حسيرتين أو أن خبثات الفحم الحجري في حالة هيجان . إن صفحات الكتاب مغشاة بالبخار كما نوافذ القطار العتيق . وعلى الجمل يحطّ سحاب من دخان . مساء ممطر . سحاب من بخار يغشيه . رنين صفّارة . يبتعد على امتداد الخطوط اللامعة تحت المطر ، والممتدة على مد البصر . شيء ما شبيه بصفير قاطرة ودفق من بخار يخرجان من المصفاة التي يضعها العامل العجوز تحت الضغط كما لو أنه يطلق إشارة : وهذا عى الأقل ما ينتج عن تتابع جمل الفقرة الثانية ، حيث يضم اللاعبون الجالسون حول الطاولة أوراق اللعب الى بطونهم ويلتفتون الى القادم الجديد مديرين في الآن نفسه أعناقهم وأكتافهم وكراسيهم ، في حين أن حرفاء آخرين واقفين أمام المبسط يرفعون فناجينهم الصغيرة وينفخون على سطح قهوتهم بينما عيونهم وشفافهم نصف مفتوحة . أو أنهم يشربون جعاتهم بحذر شديد مخافة أن تندلق منها قطرة واحدة . والقط يستريح مقوّس الظهر . والصرّافة تقفل الآلة الحاسبة التي تطلق رنّة . وكل هذه الاشارات تؤكد لكم أن المحطة المعينة محطة صغيرة من محطات الاقاليم تسهل فيها ملاحظة كل غريب وكل وجه غير مألوف .

المحطات تتشابه كلها . وليس مهماً إن لم تتمكن الفوانيس من إضاءة ما بعد تلك الدائرة الضوئية الغامضة : انه مناخ تعرفه أنت عن ظهر قلب ، برائحة رائحة القطار التي تتبقى الى ما بعد انطلاق القطارات بوقت طويل ، الرائحة الخاصة للمحطات بعد رحيل آخر قطار . أضواء المحطة والجمل التي أنت تقرأها تبدو كما أن مهمتها هي إذابة الأشياء وليس كشفها أو إظهارها : كل شيء يبرز من خلال غلالة من العتمة والضباب . هذه المحطة نزلت فيها هذا المساء لأول مرة . وأنا أشعر كما أني قضيت فيها حياة بأكملها ، خارجاً من البار وداخلاً فيه ، متنقلاً بين رائحة المكأسة الى رائحة نشارة بيوت النظافة المبللة وكل هذا ممزوج برائحة واحدة هي رائحة الانتظار ، ورائحة كابينات التلفون حين لا يبقى سوى استرجاع الفيشات لأن الرقم المطلوب لا يجيب . وهذا الرجل الذي يروح ويجيء بين البار وكابينة التلفون هو أنا . أو بالأحرى هو يسمّى «أنا» ، وأنت لا تعرف شيئاً آخر عنه تماماً مثلما أن هذه المحطة تسمّى «محطة» فقط ، وخارجها ليس هناك سوى إشارة دونما جواب لتلفون يرنّ في غرفة معتمة في مدينة بعيدة . اقطع المخابرة وانتظر قرقعة الفيشة وهي تنزل خلال العنق المعدني ، ثم ادفع الباب البلوري من جديد واتجه نحو الكؤوس وهي تجف وسط سحاب من البخار .

صلاح عبد الصبور :

(فصل من مسرحية «مسافر الليل»)

الراكب :

أنت الاسكندر . . .

عامل التذاكر :

ليس اسمي الاسكندر

إسمي زهوان

الراكب :

بم تأمر يا مولاي الـ . . زهوان !

عامل التذاكر :

مذعور . . وغبي !

أولاً تدرك من ثوبي ما أطلب

أطلب تذكرتك

هذا عملي . . عمل مرهق

يَنزعني من فرشي في بطن الليل

يحرمني من نومي . . أشهى خبز في مائدة الله

أحياناً لا تحوي القاطرة سوى حفنة ركاب

ينتثرون كأجولة ملقاة في مخزن قطن مهجور

بل أحياناً لا تحوي إلا رجلاً أو رجلين

تبدو مظلمة باردة خافتة الأنفاس . . .

كبطن الحوت الميت

أعرف ذلك حين تُقَعْقِعُ فوق رصيف البلدة

أنوار مطفأة ، وزجاج لا تلمع خلف غشاوته رأس

لكني أتفقد كُل العربات

هذا واجب !

أتحسس جلد مقاعدها وأحدق في الظلمة

أحيانا أقلب ظهر المقعد

بل إني أحيانا أُقعي كي أنظر ما تحت المقعد

بل إني أحياناً استخرج مطواتي ، وأشق المقعد

ماذا ؟ لا أغفر أن يركب أحد دون تذاكر

ماذا ؟ هل هدأت نفسك ؟

تذكرتك

(الراكب يكاد أن ينسى موضع تذكرته ، ويقلب جيوبه جيباً جيباً ، حتى يجدها في كفه)

الراكب :

هذي تذكرتي

عامل التذاكر :

شكراً ، تذكرة خضراء . . .

ومربعة تقريباً . . .

وطريّة . . .

هذا يعني أنك رجل طيب

هل تدري أني صليت المغرب ثم غفوت . . .

بكامل ثوبي

استعداداً للنوم

حتى دق الجرس برأسي ، فتركت سريري

لم آكل لقمة

خضراء . . شكراً لك

إنك تحرجني إذ تؤثرني ، وتفضلني عن نفسك

كم يأسرني الخلق الطيب . . شكراً لك . .

الراوي :

فلننتبه الآن

فسيحدث شيء من أغرب ما يخطر في بال

العامل يفتح فمه ، يمسح وجه التذكرة بكفه

يتذوقها بلسانه . . .

يستطعمها ، يقضم منها ، يمضغها

يبلعها ، يتجشأ

تتحسس كفاه معدته ، وتدلك كفاه أحشاءه

يشكر ربه

ويقبل باطن يده في عرفان ومسره

أما الراكب

فمن الدهشة لا يسعفه الفكر

بل لا يعرف كيف يفكر

بل لا يعرف كيف يكون الفكر

عامل التذاكر :

تذكرتك يا سيد !

الراكب :

أعطيتك اياها يا سيد

عامل التذاكر :

أين . . . ؟

الراكب :

في بطنك يا سيد

عامل التذاكر :

لا ترتفع الكلفة إلا بين صديقين

فالزم حدك

أقسم أنك رجل ساخر

لكنك لن تجني من سخريتك إلا ما لا ترضاه

حقاً ، قد تأسرني خفة ظلك

لكن بحدود

فالواجب سيظل الواجب

الراكب :

إقسم أني أعطيتك إياها يا سيد

عامل التذاكر :

وأنا ألقيت بها من هذا الشباك . . ؟

الراكب :

لا ، بل أنت أكلـ . .

عامل التذاكر :
إيه . . أنا . . ماذا ؟
علمني سي أن يتأخر غضبي .
علمني سي أن يتأخر غضبي .
أن يتقدم عقل سُخطي
لكي لا أسمح إطلاقاً أن يتقدم عقلي خطوات القانون
اسمع يا . . .

عامل التذاكر :
اسمع يا عبده
فلنتحدث في هذا الموضع الشائك كصديقين
كرفيقي رحلة
بدلاً من أن نتحدث خصمين كما يفرض هذا الوضع المؤسف

(راكب وعامل تذاكر)
إيه . . أوسع لي جنبك
وسأخلع سترتي الرسمية حتى لا تخشاني
فلدى بعض الناس حساسية ضد اللون الأصفر
خذ نصحي كصديق
لا تتحدث إلا فيما تبغى أن تتحدث فيه
زن كلماتك بالميزان
فكر مراتٍ عشراً في كل سؤال
عشرين لكل إجابة
احذر أن يضطرب كلامك حتى لا يلتف حبالاً
في عنقك
لكن . . إيه . . ننتظر قليلاً حتى أخلع هذا الثوب الرسمي

* * *

إسمع أيها الصديق

قصة للكاتب التركي يشار كمال

كان يتأهب لركوب القطار . ولم يكن قد ركبه سوى مرة واحدة عند قدومه . وفي تلك اللحظة كان يشتعل تلهفاً وشوقاً ، ويبدو عصبياً ، معقود الحاجبين . جلس وظهره للجدار فوق صندوق أصفر كبير . غير أنه لم يستطع أن يثبت في مكانه . جاكتته ، وسرواله الواسع ، وبلوزته ، وقبعته ، ونعله ، وكل ما يلبسه كان جديداً كأنما اشتُري لتوه من المغازة . بلوزته خاصة ، كانت لافتة للانتباه بسبب خطوطها الصفراء . كان الناس يروحون ويجيئون فوق الرصيف . وكلهم في اضطراب وعلى عجلة . وراح هو يحدق في السكة الحديدية التي تتمطى الى ما وراء المحطة . على الأرض نخلة ميتة ، وقشور بطيخ أحمر وأصفر ، وبزرات ملتصقة بالأسمنت . بعض الزنانير كانت تتشمم القشور ، وترتفع ، ثم تنخفض من جديد ، منسلّة بين أقدام المارّة ، وكان هو يحسّ في مكان ما من جسده ، ربما يكون رأسه أو ظهره ، بإعياء وبغثيان مبهم . وفجأة دخل القطار المحطة ، محدثاً ضجيجاً عنيفاً . وغادرت الصناديق الخشبية الأرض . وتوقف القطار مطلقاً سحاباً من الدخان الأزرق . ونهض هو مسرعاً . وشق الجموع المتراصة لكي يصل الى العربات . وجرى في الأروقة المزدحمة ، وهرس أرجلاً ، والبعض مشى فوق رجليه . وانتهى بأن توقف أمام مقصورة وقد تصبّب عرقاً ، واحتقن وجهه ، واضطربت ثيابه حتى بدت وكأنها توشك أن تفرّ من فوق جسده . شخصيته كلها كانت تنم على انعدام التجربة . في المقصورة ، لم يكن هناك غير شاب وفتاة . وقد دخلها بعد أن تأملها جيداً . رفع صندوقه الخشبي الكبير ليضعه في مكانه ثم جلس في الركن . في المقصورة كانت تتصاعد رائحة البصل الأخضر والربيع . البصل حين يكون أخضر ، تكون له رائحة الأرض الندية أولاً ثم رائحة الربيع . وتحرك القطار من جديد . وأمامه ، فتحت الفتاة التي كانت نائمة ورأسها فوق بطن الشاب ، عينيها ، ثم أغمضتهما من جديـــد . وأطلق القطار سحاباً من الدخان الأزرق . وقرّر هو أن يشتري بصلاً أخضر من المحطة القادمة . غير أنه كان متردداً . لماذا ينفق المال من أجل البصل ، كما يقول . . حالما أصل الى القرية ، ستكون الحقول مملوءة به . ثم عاد فغيّر رأيه من جديد . كم سيكون ثمن حزمة البصل . . واشترى من المحطة الثانية حزمة كبيرة من البصل بخمسة وعشرين قرشاً . وهو عائد الى منزله ! كم سيضحك أهالي القرية حين يروي لهم ذلك ! كان البصل شديد الخضرة يطقطق تحت الأسنان . وأبداً لم يتذوق الذ منه قبل ذلك . ربما لأنه يذبل في القرية . . البصل . ربما يكون أكثر شيء عديم الطعم في العالم ،

اذا ما نحن أكلناه يومياً . إنه يصبح غير محتمل . ويجعلك قذراً ونتناً ، كما لو أن في فمك صابوناً . ولكن ، حين تأكله مرة واحدة في السنة ، فانه سيكون عندئذ لذيذاً . والانسان لا يتعب أبداً في أكله . لذيذ مثل هذا البصل تماماً . كانت الفتاة مستسلمة للنوم . وكان الشاب يبدو غاطساً في أفكاره . شعره الأسود المتموج يتجاوز مقدمة قبعته . شعر شديد السواد ، ببريق أخضر حين تلامسه الشمس . وفجأة تنبّه الى شيء ما : الشاب ينظر اليه باستمرار ، وعيناه الواسعتان الجاحظتان ، مشدوتان اليه . أحنى رأسه متضايقاً ، ثم رفعه . ثم عاد يحنيه من جديد . نظر حوله . عضّ بشراسة على البصل الذي طقطق بشدّة . وبعد ذلك رفع رأسه . وعندئذ التقى من جديد العينين الكبيرتين ، المملوءتين بالحزن واللتين كانتا لا تزالان مشدودتين اليه . وأحدث له ذلك اضطراباً شديداً حتى أنه جذب رأسي بصل من الحزمة ، ومدهما الى الشاب :

– خذ أيها الصديق ، كل قليلاً أنت أيضاً .

ورفض الشاب بحركة من رأسه ، والحّ الآخر :

– خذ أيها الصديق . أيها الصديق خذ مضغة واحدة !

وظل الشاب يحرّك رأسه بهدوء ، محدقاً في الرجل بعينيه الواسعتين الجاحظتين .

وواصل محمود الأشقر – هكذا كان يُسمّى – إلحاحه :

– يجب أن تأكل أنت أيضاً . لقد اشتريت كثيراً . البصل حين يكون أخضر ، يكون مفيداً للصحة . واذا ما أحس الانسان بتعب ما ، فعليه أن يأكل قليلاً منه ، ثم ينام تحت شمس منتصف النهار . وحين يستيقظ ، يحس أنه ولد من جديد ، قوياً ، نشطاً . أكيد أن كل ما هو أخضر مفيد للصحة ولكن البصل الأخضر ، أفضل شيء .

ومن جديد رفض الشاب بحركة عنيفة من رأسه .

– البصل الأخضر ينعشك في فصول الحرارة العالية ، ويعيد لك الشهية المفقودة ، قال محمود الأشقر .

وظلت عينا الشاب مثبتتين عليه . «كم هي عنيفة نظرته . لم أعد أتحملها» قال محمود الأشقر . «ماذا دهاه ؟ لماذا ينظر الي هكذا ، هذا الشخص الحقير ؟ !» . واستيقظت الفتاة ، ورفعت رأسها ، ونظرت حولها ، وهي شاردة الذهن ، ثم أراحت رأسها فوق بطن مرافقها وأغمضت عينيها من جديد .

كان القطار يجري بسرعة عبر السهل ، ورأى خلال ذلك وادياً جافاً . وكانت الأشجار وأعمدة التلغراف تنهار تحت نظراته . وكانت الرياح تعصف باسطة الأعشاب الصفراء باتجاه الجنوب . وربما كان القطار هو الذي جعله يتصور ذلك واختفى السهل فجأة تحت سحاب من الغبار ، ثم برز من جديد . وبلغوا نهراً . ومرّ القطار بصخب فوق جسر حديدي صغير . كان النهر مغموراً بالشمس . غير أن خيط الضوء النحيل سرعان ما اختفى . ثم أنه شاهد في السماء حدأة . وبسرعة تركوا وراءهم العصفور الذي كان ينزلق في السماء . وظلت نظرة الشاب تنفذ الى جسده . ولم يعد محمود الأشقر ينظر الى النافذة . لم يكن يجرؤ على رفع عينيه ، والنظر اليه . ولفترة زمنية ، ظل محنيّ الرأس . ثم عاد من جديد ينظر من خلال النافذة . شاهد بقرة تسرح وحيدة وسط السهل . وفجأة نحلت ثم انهارت ، ثم اختفت هي أيضاً . وامتد السهل منبسطاً ، قاحلاً وفارغاً . وراح هو يتأمله بشيء من الفتور . كل الألوان التي يمكن أن تكون للأرض ، وللأشجار بجميع أنواعهـــا ! كانت السحب تزحف في السماء بيضاء ، بنفسجية . والكون كله يمر أمام عينيــــه . ومن جديد عاد الى أفكاره الأولى . «لا بد أن أفعلها مهما كان الثمن !» ، كان يردد . وبحركة عنيفة حوّل عينيه الى المقصورة . وبعض القشور سقطت فوق الغبـــار . ولاحظ عندئذ رجلاً يكنس ، فأخر ساقيه .

وفجأة التقت نظراتهما . كانت عينا الشاب كبيرتين ، واسعتين ، كأنهما جامدتان . وكان يحملق فيه بنظرات كابيه ، وبنوع من الذهول . وأخفض محمود عينيه . ونظر الى الفتاة النائمة ، ورأسها فوق بطن الشاب . كان وجهها ذابلاً ونحيلاً . وكانت ترقد متنفسة بعمق . الى أي شيء ينظر هذا الشاب ؟ الى الندب العميق في وجهه ؟ ولكن ليس في عينيه خوف أو شفقة ، ولا حتى اندهاش . وفجأة فكّر في قبعته . ربما يكون فوق قبعته شيء ما . نزعها ، وتفقّدها جيداً . ثم عاد فوضعها فوق رأسه ، بحركة متوترة . ومن جديد ، رفع رأسه . الندب الذي حفره المنجل في وجهه . وأحس بوخزة في قلبه ، وهو يتذكر ذلك اليوم ، يوم تخاصم مع مستيك علي بسبب المسقى . لقد تعاركا بكل الغضب ، والضغينة ، والكراهية التي تجمّعت طوال سنين . الغبار والطين . شجرة خضراء . الأعشاب . السماء الزرقاء . الألم الخاطف . رأسه وهو يدور . الدم وهو

يتدفق . كان يسبح في دمه . ومرّة أخرى ، رفع رأسه . كانت العينان اللتان تحدقان فيه ، كابيتين أكثر من ذي قبل . وأحس بساقيه تضطربان بعنف . خاصة ساقه اليمنى . ثم بدأ عندئذ يتكلم دون أن يدري كيف قرر ذلك .

– هل هي مريضة ؟ ما لها ؟ إنها شديدة الشحوب . أيها الصديق . المرض شيء قاس . ليحفظنا الله من شرّه ! ولكنه حين يداهمنا لا نستطيع أن نفعل شيئاً . نحن نثور . غير أننا لا نحصل على أية نتيجة. أليس كذلك أيها الصديق. ماذا نستطيع أن يفعل الرجل ضد المرض . لا شيء ! المرض لا يعرف الرحمة . من أي شيء تشتكي هذه الفتاة أيها الصديق ؟

وظل الشاب صامتاً . واشتد غيظ الآخر :

ربما هي مصابة بالملاريا . ولكن الملاريا تجعلها ترتعش . ذات الجنب ؟ لا . انها تجعلها تسعل . انها مريضة جداً . أليس كذلك ؟

دائماً نفس النظرة .

ولم يمنع محمود الأشقر نفسه من أن يضربه ضربة خفيفة على ركبته :

– أكيد انها ليست الحمّى ؟ قال ذلك وهو يحدق بشجاعة في العينين الفارغتين من أي معنى .

وارتعش الشاب ، حين لمسته يد محمود ، وتحركت عيناه قليلاً وعبرهما بريق كاذب .

– اذا كانت الحمى . . . .

– «إنها مريضة» ، قال الشاب .

وغمر محمود الأشقر شعور يمتزج فيه الفرح بالشفقة . ولمع وجهه :

– ربما تكون الملاريا . ولكن . . .

وخفض الشاب عينيه لأول مرة .

– لا أحد يعرف مرضها – قال – أخذتها الى كل الأطباء في كل المدن ، ولم يستطيعوا أن يفعلوا شيئاً . ولكن ، الى آخر يوم ظللت أخذها الى الأطباء .

وكأنّ صوته ليس صوته ، من شدة الخفوت والكآبة .

«في القرية حاولنا كل الأدوية الممكنة . أنت ترى أنه لم يبق لها سوى الجلد على العظم . انها تمضي الوقت في النوم . لقد خطبتها منذ ثلاث سنوات . وداهمها المرض بعد شهر من الخطوبة . وها هي كما أنت تراها .

واندهل محمود الأشقر . يا لها من قرية ، تسمح للفتاة بمرافقة خطيبها .

«صحيح انها مريضة . . ولكن . . »

دائما نفس النظرة الجامدة . والآن تترقرق في عينيه دمعة صغيرة . «فليذهب الى الشيطان» قال محمود الأشقر لنفسه . لماذا ينظر الي هذه النظرة الحمقاء . «فليفقأ الله عينيك أيها . . الأبله . . »

وصعد مسافر الى القطار . فتح باب المقصورة ، وألقى نظرة . ثم أغلقه من جديد وابتعد . كان القطار يتهادى فوق السكة ، وكان السهل منبسطاً ، الى حد الأفق . وظلت أعمدة التلغراف تتهاوى وراء النافذة . وأخذ هو يتكلم بشيء من الحدّة :

– أنا عائد الى قريتي . نعم أيها الصديق . أنا عائد الى قريتي . لقد مرّت الآن خمس سنوات على فراقي لها . جئت لكي أكسب ما يسمح لي بشراء ثورين . وقد كسبت ما يسمح لي بشراء عشرة ثيران . وضحك ضحكة صغيرة .

– اشتغلت حمّالاً في ازمير ، وربحت مالاً كثيراً . وحالما أصل الى القرية سأشتري أربعة ثيران بقرون كبيرة ومتفرعة . نعم ، ليس واحداً ، وليس اثنين . قلت أربعة ثيران . وسأشتري أيضاً أربع بقرات ، وخرفاناً . . أيها الصديق ، وعنزات ، ثم سأشتري حصاناً ، وفرساً أيضاً . ولقد اشتريت ثياباً للعائلة كلها وللكبار والصغار ، لأخي ولزوجي ولأطفالي ولأمي . انها تعيش الى حدّ الآن . . أمي ! إنها في حوالي الثمانين من عمرها . وهي مقوّسة الظهر . ولزوجي أيضاً . لكل الناس . حالما أصل سيصبح المنزل شبيهاً بحديقة مزهرة . سيكون ذلك كما الجبال التي تتغطى بالأزهار في الربيع . أما قريتنا فهي محاطة بالصنوبر . وحول القرية لا تشم سوى رائحة الصنوبر ، والأرز ، ومياه الينابيع هناك هي مياه الفتوة . كل أغنياء مرانش يأتون لقضاء الصيف هناك . أي نعم ! أنهم يصعدون الى قريتنا لقضاء الصيف . وقاطعه الشاب وهو منفعل :

– منذ ثلاث سنوات وهي لم تبرأ . البعض يتحدث عن هزال . والآخرون يقولون أشياء كثيرة . هناك طبيب تحدث عن الصنوبر . غير أن أراضي قريتنا ، أراض قاحلة ، ولا تجد فيها صنوبراً !

وقال محمود الأشقر :

– الصنوبر عندنا ضخم . سكان المدينة يصعدون الى قريتنا

لقضاء الصيف . وفجأة أحس كأن رجّة في قلبه . رفع رأسه ونظر الى الشاب . لم تعد عيناه كابيتين ، جامدتين . كانتا تلمعان . وكان ينظر اليه بمحبة ، ووجه محمر . وغمرت محمود موجة فرح الى حدّ أنه أحسّ بالغثيان ودق قلبه بعنف من شدة الانفعال والتأثر .

– إسمع أيها الصديق ، حول القرية غابة صنوبر وأنا كما أنت ترى كسبت ما يسمح لي بشراء عشرة ثيران ، وأربع بقرات . وأنا الذي كنت أتمنى أن أشتري بقرات حليب وخرفاناً وماعـزاً . في البيت سيكون هناك حليب وزبدة وعسل كثير .

– إسمع أيها الصديق . تعال الى القرية بصحبة خطيبتك . آت بها الينا وسأعتني بكما كما أنا أعتني بعيني . تعال الى القرية .

لقد كسبت ما يسمح لي بشراء عشر ثيران . ليس اثنتين ، أو ثلاثة – عشرة ! آت بها الينا . ثلاثة أشهر فقط وتتخلص من كل هذا العذاب . تعاليا الى القرية . ثلاثة أشهر فقط وتشفى . ستحس بنفسها وكأنها تولد من جديد . آت بها الينا . سأشتري اربع بقرات حليب ! وسأقيم لكما زفافاً في القرية ! آت بها الينـــا !

إمسك بيد الشاب وضغط عليهما بقوة . وكانت عيناه تضحكان . «شكير الصنوبر هو أفضل دواء في العالم . سأنادي القرية كلها . ليس هناك سوى الناس الطيبين . وسيقوم كل الشباب بجلب الشكير للمريضة . ان الشكير مفيد جداً للصحـــة . صدّقني لن تموت ، اذا ما هي أكلته .

وانحنى الشاب من النافذة .

– «سننزل هنا حين يتوقف القطار» قال .

ثم استدار الى الفتاة

– «إنهضي يا دونديلي . إنهضي ، لقد وصلنا» . ورفعت الفتاة رأسها وهي متعبة ، وأصلحت خمارها . وبعد قليل وقف القطار وطارت غربان من المحطة المقفرة وهي تطلق نعيقاً قوياً .

ونهض الشاب . ووضع خطيبته الناعسة فوق ظهره :

– «قريتنا هناك وراء الربوة» قال وهو يغادر المقصورة .

وقفز محمود ناهضاً وشدّه من جاكتته :

– لن أغفر لك اذا أنت لم تأت الى القرية . نعم ، اذا لم تأت الى القرية فسأظل حاقداً عليك الى الأبد . في الربيع ، نعم ، حين يطل الربيع ، آت بخطيبتك ، والآن ، سر وليساعدك الله . . أيها الصديق» .

ونزل الشاب من القطار . وتبعه محمود الأشقر بنظراته . انه الاحتفال الكبير بالنسبة اليه . أحسّ أن كل شيء يطير من شدة الفرح من حوله . وفجأة راى الشاب وخطيبته فوق ظهره مسمّراً أمام النافذة وعيناه تحدقان يه . عينان واسعتان . إرتج القطار . وفجأة فهم . وبدأ القطار يتحرك مغادراً المحطة .

صرخ بأعلى صوته :

– «إسمع قريتنا هونو . قريةهونو في مقاطعة البيستـان . هونــو ! هونـو ! هونــو . آت بها . . لن أغفر لك . . اذا . .

وزمجر القطار وانطلق عبر السهل اللانهائي ، مطلقاً سحاباً من الدخان الأزرق شبيهاً بزوبعة من الفرح .

* * *

محمد الغزّي

الاحتفال بالجسد في التراث الجاهلي

يتميز التراث الجاهلي بإيقاع جنسي لافت تَشِي بـه كل القصائد والأساطير والأخبار التي حفظتها ذاكرة العرب عن عصر غامض وساحر في آن ، فالزمن الجاهلي بقي عالقاً بالذاكرة مترسباً في الروح ، لم تستطع العصور اللاحقة أن تلغيه من الوجدان أو تشطبه من القلب .

لقد بقي العربي على تواصل مع زمنه القديم ، مشدوداً الى رموزه البعيدة ، وكثيراً ما تاق الى استعادته من خلال العودة الى الصحراء والخروج الى البادية ، الأمر الذي جعل الرسول يعتبر من تبدّى كافراً .

فالصحراء لم تكن دلالة مكانية فحسب بل كانت دلالة زمنية أيضاً : انها الرحم الذي نما فيه العهد الجاهلي وتشكلت رموزه ، فالعودة اليها هي عودة الى ذلك الزمن القديم ، أي انها ارتداد الى عصر سعى الاسلام الى نفيه وإلغائه .

لكن ، ورغم وقوف الاسلام امام هذه الظاهرة ، ظل العربي يعود الى الصحراء يستلهم قيمها ومُثلها أي إنه ظل في آخر الأمر ، يستبطن العهد القديم ويستعيده بطرائق شتى ، وكأن العصر الجاهلي كان يمثل في اللاوعي الجمعي ، طفولة الفكر العربي ، وصفاء الوعي في انبثاقه الأول ، فكان الحنين اليه حنين الانسان الى حضن الأم .

ولعل أجلى مظاهر هذا الحنين يبرز في الكتابة الشعرية التي اتخذت شكل استحضار دائم لذلك العهد القديم وبعث متاصل لرموزه ومفرداته ، ويتضح ذلك في المقدمة الطللية التي أصبحت تقليداً شائعاً في القصيدة العربية اقتفاها كل الشعراء بما في ذلك الشعراء الذين ناهضوها ودعوا الى إلغائها .

والمقدمة الطللية هي قبل كل شيء مديح للمرأة واحتفاء بعناصر فتنتها ، أي انها صلاة مُزجاةٌ الى الجسد ، والى معاني المتعة التي يمثلها .

في هذه المقدمة تصبح المرأة مجازاً ، صورة بلاغية ، استعارة كبرى ، فالشاعر لا يصف امرأةً محددة ، واضحة المعالم ، بيّنة السمات ، بل يعدد قيماً في الجمال ثابتةً ومجردة ، وكثيراً ما يعمد الى ايجاد قرائن بينها وبين طواطم كانت لها قداسة في العصر الجاهلي مثل الشمس والغزال والنخلة . . . وكثيرون هم الشعراء الذين تحدثوا عن هذه المرأة كعنصر خصوبة ونماء ، بحلولها تربو الأرض وتهتز ، وبرحيلها يعم الجدب ، وتؤول الأشياء الى خراب ، الأمر الذي يدفعنا الى القول بأن هذه المقدمة ليست الا بقايا صلاة ، بقايا ابتهالات دينية كان يزجيها العربي القديم الى آلهة الحب الجاهلية . . وقد ترسّبت هذه الابتهالات بعد ذلك في الشعر العربي الى أن أصبحت تقليداً متواتراً فيه .

وقريب من هذا المعنى رأي الناقد ابراهيم عبد الرحمان الذي اعتبر المقدمة ذكرى بعيدة لعبادة المرأة في العصور الجاهلية السحيقة ، وهي عبادة انتقلت الى العرب من الديانات الشرقية القديمة في مصر وبابل وآشور وتعود في أقدم صورها الى مرحلة الطوطمية حين أخذ الانسان يلتفت الى أن الإخصاب هو سر الحياة وأن المرأة هي سر الإخصاب في حياة الانسان ، ومن ثم فقد نمت فكرة العذراء أم الأله وسيطرت على الديانات القديمة فترة زمنية طويلة ثم ما لبثت ان تحولت المرأة في هذه الديانات ، بعد تطورها الى آلهة تشخّص فكرة الأمومة ، ثم تطورات هذه العبادة في المرحلة الأخيرة المتطورة من ديانات الشرق القديم لتصبح كرمزاً للأم الكبرى إلاهة الخصب والنماء : الشمس .

ومن جهة أخرى فقد تحدثت كتب الأخبار القديمة عن وجود عاملات داخل المعبد الجاهلي ملحقات بخدمته ، نذرن أجسادهن لكهان المعبد وسدنته ، وكان من بين هؤلاء الشعراء الذين كانوا ملحقين بخدمة الآلهة ، وقادتها «نسوة في بيوت الأصنام» ناهضن الاسلام وناصبنه العداء وقد تأول بعض الدارسين المقدمة الطللية انطلاقاً من هذه الأخبار فقالوا :



راقصة عربية ، رسم زيبي لفارني لوكونت .

«اذا لم تكن الأسماء المتعددة في المقدمات الطللية في صورة من صور الرهبنة والحب الغامض تعود الى آلهات وقديسات فهي تعود الى هذه الأنماط من النسوة اللواتي كان الشاعر يلق لديهن الحظوة باعتباره أحد العاملين في الهيكل» . . .

لهذا كله نحب أن نزعم ان المقدمة الطللية كانت حنيناً متواصلاً للعصر الجاهلي ، وان هذا الحنين كان مشبّعاً بالمعاني الجنسية ، ذلك ان العهد القديم مثّل نموذجاً اخلاقياً متحرراً ، ونمطاً اجتماعياً منعتقاً من الحصار والكبت وازدواجية القيمة .

فالمجتمع الجاهلي ، كما صورته الكتب التراثية ، كان مثالاً «للفوضى الجنسية» ولانتشار قيم اللذة ، ومن ثم ارتبط هذا العصر في الذاكرة بغياب كل حظر ثقافي على الجسد ، وبانتقاء كل قمع على غرائزه ، فكان الحنين اليه حنيناً الى عصر لم تقنّن فيه اللذة ، ولم تروّض فيه الغرائز .

صحيح أن الزواج كرابطة تقوم بين الرجل والمرأة ينظمها العُرف ، ويحل بموجبها للرجل أن يطأ المرأة ليستولدها كان سائداً في الجاهلية ، لكن صحيح أيضاً أن هناك أنواعاً من الأنكحة وُجدت في الجاهلية الى جانب الزواج وقد أقرّها العُرف كذلك واستبقاها المجتمع رغم انحدارها من عصور سحيقة : فهناك المضامدة والمخادنة ونكاح الضيزن ، ونكاح الشغار ، ونكاح البدل وهي جميعها علاقات جنسية غايتها تحقيق اللذة واطلاق الغرائز ، بل يبدو أن العقيدة الوثنية العربية كانت تقوم أساساً على الاحتفاء بالجسد رمز الحياة والخصوبة والتجدد . . فالجسد لم يكن الآخر الملغى ولا الغائب المنفي بل كان هذا الحضور المتواصل الذي يربط الانسان بتيار الحياة ، ويصل الغريزة بإيقاع الطبيعة .

وبالعودة الى طقوس العرب الوثنية نتأكد من هذه الاحتفاء اللافت بالجسد ، فالجاهلي لم يتعامل مع جسده على أنه «مُعتقَل» و «محبسٌ» و «أثرٌ لخطيئة قديمة» أي كفرضية استلاب واكراه ، بل تعامل معه كأداة لذة وإبداع ، وكمصدر للجمال ، ومنال أصلي له ، وباختصار كوسيلة تحرر فردي وجماعي . .

وككل الشعوب القديمة كان للعرب قداسة تمثّل الجسد والشهوة والعشق ، وهذه القداسة جسّدها العرب في تمثال هش لامرأة جميلة عارية ، برزت مفاتنها واختفى وجهها تحت قناع كثيف إنها الآلهة العُزى التي شغلت العرب ، وجعلتهم يحجون اليها بل ويقدّمون اليها قرابين انسانية .

كانت هذه الآلهة ، على ما روته الأخبار القديمة ، مزيجاً من اللذة والعُنف ، من الرقة والقسوة ، فهي تتبدّى حيناً ، دمويّة تشتهي لحم البشر وتستمرئه ، وتتبدّى ، حيناً آخر ، رحيمة تُبارك العُشّاق وترعى مَضاجِعَهم . .

وقد تكون هذه الآلهة قد انحدرت الى العرب من حضارة بابل وأساطيرها القديمة ، فهي عشتار العربية رمز كوكب الزهرة الذي عبده الشرق القديم واحتفى به منذ أقدم العصور ، وقد جاء تشخيصها في صورة امرأة عارية ساحرة ، قادرة على إثارة الغرائز الجنسية ، وأسر قلوب الرجال ، لكن هذه الالاهة ، ورغم عرائها ، قد حجبت وجهها . . .

وهذا الوصف الذي جاء لإلاهة الجسد «العُزى» يذكرنا بالتماثيل البدائية التي كانت تتبدّى فيها المرأة دون ملامح ، وأحياناً دون وجه ، ومغزى ذلك «أن البدائيين لم يكونوا يرسمون امرأة معينة ، ولكنهم كانوا يستحضرون المرأة بوصفها أمّاً أي مصدراً للخصوبة واستمرار الحياة . . ان أشكال الأنثى القابلة للحمل وعدٌ دائمٌ بتجديد الحياة واستمرارها والتغلب على عدوان الموت الضاري .

ومما يؤكد هذه المعاني ان العُزى كانت قبلة المرأة العقيم والمرأة العانس . قال الألوسي «كانت المرأة من العرب اذا عسر عليها خاطب النكاح نشرت جانباً من شعرها ، وكحّلت إحدى عينيها مخالفة للشعر المنشور ، وحجلت على احدى رجليها ، ويكون ذلك ليلاً وتقول أبغي النكاح قبل الصباح» .

ومن أجل هذا كانت لربّة الجنس والخصوبة مكانة خاصة في رتب الآلهة عند العرب ، فهي بنتٌ من بنات الاله الأمر الذي جعل قريشاً توليها عناية خاصة فترعى حرمها وتذبح عندها . . ويبدو أن نذورها كانت في وقت من الأوقات نذوراً انسانية ، من ذلك أن المنذر ملك الحيرة أهداها عدداً كبيراً من الإماء . .

وقد ظل الاهتمام بهذه الإلاهة متواصلاً بعد الاسلام ، فقد ذكر اسحاق الانطاكي الذي كان يعيش في أوائل القرن الخامس أنّ العرب بقوا يعبدونها في عصره .

وبالقرب من هذه التمثال الهش كان يقوم تمثال ثانٍ هو تمثال الإله «أد» رمزاً لجسد الرجل في فتوته وقوته واندفاعه ، إنه

الاله القمر أبو الآلهة وكبير الأرباب ، وقد جاء في هيئة تمثال رجل كأعظم ما يكون الرجال قد دُبِر عليه حُلتان ، متزرٌ بحلةٍ ، ومرتدٍ بأخرى ، عليه سيف قد تقلده ، وقه تنكّس قوساً وبين يديه حربة فيها لواء ووقضة فيها نبلٌ . . .

إنه الاله الذي عبدتْهُ كل العرب وتحاشت ذكر اسمه خوفاً وتهيباً ، ورمزت اليه بقرني ثور (وهو علامة القمر وقد أصبح هلالاً) .

والى هذا الإله نسب بعض الدارسين طقس «واد البنات» ، ففي كل موسم كان العرب يقدّمون إليه الإناث حتى يرسل الغيم و . . يخصب الأرض .

صحيح أن واد البنات اصبح في أواخر العهد الجاهلي حلاً لقضايا اقتصادية واخلاقية ، لكن يبدو أنه كان في الأصل طقساً تضحوياً ، أي صلاةً كان يمارسها العربي من أجل استعطاف الاله واسترفاده .

ثم أليس هناك على المستوى اللغوي خيط يجمع بين الاله «أد» وكلمة «الواد» ؟

ألا يكون هذا النذر مقدماً للاله القمر خاصة وأن هناك وشائج تجمع بين ايقاع الأنوثة وحركة هذا الكوكب .

ومن أشهر التماثيل التي أزدانت بها اللعبة تمثالا أساف ونائلة ، وقد كانا يشخّصان رجلاً وامرأةً في لحظة مضاجعة .

يقول صاحب الأصنام أن اسافاً كان يتعشق نائلة فأقبلا حاجّين فدخلا الكعبة فوجدا غَفلةً من الناس ، وخلوة في البيت ففجرا فيه فمُسخا . . فأصبح الناس فوجدوها مسخين فأخرجوها فوضعوها موضعهما فعبدتهما خُزاعة وقريش ومن حجّ البيت من العرب .

ان هذا الخبر يؤكد أن العاشقين قد مُسخا حجرين وهما يمارسان الخطيئة داخل البيت المقدس ، أي إن التمثالين كانا يجسّدان شاباً وامرأة عاريين وقد عصفت بهما الشهوة ، وقد يكون التمثالان تمثالاً واحداً يجسد تشابك العاشقين وتوحّدهما في لحظة المضاجعة .

الجسد هنا ليس مفرداً ولا منعزلاً بل هو في علاقة مع جسد آخر ، أي إنه لا يستمد حضورَه من جمالِه وفتنته (كما هو الحال بالنسبة للعُزى) بل من خلال العلامة التي يربطها مع جسد ثان . وواضح أن قوة التمثال وروعته تتمثلان في إدامة لحظة هي بطبعها قصيرة وخاطفة ، والاستحواذ على حالة هي بطبعها عصية عن الوصف والتسجيل . . وعبقرية النحات العربي القديم لم تكمن في اقتناص هذه اللحظة الهاربة ، وطبعها على الحجر حتى تظلّ أزلية وخالدة .

ويبدو أن التمثال كان قطعتين منفصلتين فقد روت كتب الاخبار قصة تجميعها فقالت إن أسافاً كان بلصق اللعبة ، وكانت نائلة في موضع زمزم (لاحظ علاقة المرأة بالماء) فقربتهما القبائل حتى يتم تجسيد مشهد الحب كما حدث ذات يوم في البيت المقدس .

وجليّ ان هذين التمثالين اللذين انتهيا تمثالاً واحداً كانا يمجّدان الفعل المحظور ، ويحتفيان بمعاني اللذة والحب .

ومن قصة أساف ونائلة استنتج بعض الدارسين دليلاً آخر على أن الجنس كان يُمارَس في المعبد على عادة الكثير من الشعوب القديمة ، وقالوا ان قصة المسخ جاءت في عصور متأخرة بعد زوال هذه العادة واستهجانها .

أما اذا عدنا الى شعائر الحج الوثنية ، كما كانت تُمارَس في الجاهلية ، فنحن نلاحظ أنها كانت تنطوي على الكثير من الطقوس الجنسية ، فالحج الجاهلي يبدأ بخلع الثياب والطواف حول البيت في عراء تام ، وينتهي بالدخول الى بيوت البغايا والاقامة في مخادعهن ردحاً من الزمن .

كان العرب يقولون «لا نطوف في ثياب أثمنا فيها» ولعلّ هذا التبرير جاء متأخراً بعد انتشار قيم دينية جديدة (وخاصة القيم اليهودية والمسيحية» والتي تعتبر الجسد عورة ينبغي على المرء اخفاؤها ، وقد يكون الأصل التصدي الى الآلهة في عراء كامل ، عراء في الروح ، وعراء في الجسد حتى يتم التواصل بين العابد والمعبود . . فالعربي وهو يتخلى عن ثيابه إنما يتخلى ، في آخر الأمر ، عن كل ما هو أرضي واجتماعي ليرتد الى أصوله الأولى : إنه الخروج من مملكة الثقافة والدخول ثانية في مملكة الطبيعة .

وكانت مراسم الحج طوافاً ، أي كانت حركة دائرية ، تبدأ بتقبيل أساف ونائلة وتنتهي بهما ، وأثناء ذلك كانت الصلاة «مكاءً وتصديةً» أي رقصاً وموسيقى . . فالجسد الذي كان يرقص في طوافٍ حول البيت كان في آخر الأمر ، يستحضر

حركة الكواكب والنجوم التي اكتظت بنصبها وتماثيلها أركان الكعبة ، ويستعيد ، بذلك ، دورة الأيام والفصول .

إن الديانة الوثنية الجاهلية كانت تقوم أساساً على عبادة الكواكب التي تتألف من ثلاثة أجرام وهي القمر والشمس الزهرة ، ويؤلف هذا الثالوث الالهي عائلة صغيرة يلعب فيها القمر غالباً دور الأب والشمس دور الأم والزهرة دور البنت .

من ناحية أخرى تواترت شهادات على أن وطء المومسات كان طقساً وثنياً مارسه العرب في الجاهلية ، فالمومس التي كانت تنطوي في الكثير من الحضارات الشرقية القديمة على أبعاد أسطورية ، بقيت ذات حضور لافت في المجتمع الجاهلي القديم .

كانت هذه المرأة الملفّعة بالسحر تضرب خيمتها فوق الهضاب ، وتضع على بيتها علامة وترتدي أثواباً خاصة . . إنها تنتمي الى فئة من النساء متميزة ، فهي المرأة القريبة من المعبد ، والقريبة من حجيجه ، والتي ، إن أتمّ العربي مواسمه الدينية ، تستضيفه وتجدّد غرائزه وقواه . .

كان العربي القديم يتجه نحو البغي لإتمام الطقس وتقديم المال الى المعبد ، ذلك ان الاحتفاء بالجسد كان جزءاً من الاحتفاء بالآلهة ، وكان الاقتران بالمومس اقتراناً بحارسة الاسرار وكاتمة العهد الالهي .

فحجُّ القران كما تأوّلهُ الأستاذ علي زيعور كان حفلاً جنسياً ، فيه المتعبد يتخذ من الجنس شكلاً من أشكال العبادة ، بل لعل المومس ، كما أسلفنا ، كانت تتخذ من المعبد نفسه مكاناً لممارسة هذا الطقس . .

ويبدو أن البيت ظل ، حتى بعد مجيء الاسلام ، مقترناً في الذاكرة الجمعية بتلك الطقوس الجنسية القديمة ، الأمر الذي جعل بعض المسلمين يواصلون ، دون وعي ، صلاة الجاهلية حول البيت ، غير آبهين بالأخلاق الجديدة التي شرعها الاسلام والتي جرّدت الكعبة من كل أصنامها ، وانصابها ، وجعلتها مكاناً روحياً خالصاً .

فقد بقي البيت ، عند الكثير من العرب المسلمين ، رديفاً للنساء والجمال والابتهالات الغزلية ، فخروج فتيان المدينة ومكة في العهود الاسلامية الاولى ، الى الكعبة في كل موسم حج للتعرض للنساء والتشبيب بهنّ ليس في رأينا إلا امتداداً لتلك الشعائر القديمة ، وتواصلاً خفيّاً لها .

فهذا عمر بن أبي ربيعة كان يقيم بمكة فاذا آن الحج اعتمر في ذي القعدة ، ولبس الحلل الفاخرة وركب النجائب المخضوبة بالحِناء ، وأسْبَل لمته ، ومضى خلف النساء يتغزّل بهن .

وهذا الحارث بن خالد المخزومي كان يراقب الحج كما يفعل ابن ابي ربيعة ويتشبب بمن يستحسنهن من النساء وهنّ في الطواف . . وكذلك كان يفعل أبو دهبل الجمحي وغيره من فتيان العرب .

وقد أثار هذا السلوك الجاهلي حفيظة الخلفاء المسلمين فهددوا هؤلاء العشاق وتوعّدوهم بل وأقاموا عليهم الحد . .

لقد ظل العصر الجاهلي إذن رمزاً للآحتفاء بالجسد ، وتمجيد الغرائز ، أي انه ظل رمزاً للتحرر من كل قمع ثقافي أو اخلاقي على اللذة الحسية ، الأمر الذي جعل العربي يستحضره دائماً ويستعيده أبداً . .

ونختم بالتساؤل عن أسباب هذه الحرية التي كانت تسود العلاقات في ظل العشير البدوي ؟

إن العديد من الدارسين يرون في غياب سلطة الأب عن الحضارة الجاهلية سبباً في ذلك ، فأسطورة الأب الفرويدي لم يكن يعرفها القبيل الجاهلي وبالتالي لم يكن القبيل يعاني من العوز الجنسي لقلة الاناث كما تصوّر فرويد لدى أي قبيل انساني . . .

ويذهب مطاع صفدي الى أن زعامة الأب في الجاهلية لا تقوم على احتكار للجنس وتوزيع عادل للطعام إذ أن عادة وأد البنات لدى بعض القبائل العرب تؤكد على الأقل انتفاء العوز لجنس الآخر إن لم تدل على وفرة فيه .

ومن ثم يستنتج أن السلطة ليست والدية الأصل عند العرب ، إذ لا يلعب الأب دور موزع اللقمة والمتعة وقاسم حظوظ عائلته وقومه بحسب دافعي البقاء هذين للفرد والنوع . .

فان حياة المشاع داخل القبيل البدوي نظام طبيعي لا يفسر ما بُني عليه فيما بعد من أنظمة ثقافية عند مولد المشروع الثقافي العربي .



نساء يرقصن ، ١٢٥٠ قبل الميلاد (متحف القاهرة) .

ايناس نـور

إكتشاف أوروبا للرقص الشرقي

يرتبط سحر الشرق في أذهاننا بفن الرقص الشرقي الذي يرجع وفق بعض التقديرات الى عهد الفراعنة . . وفي قول آخر الى عهد ما قبل الخلافة العباسية . . ولا شك بأن أساطير ألف ليلة وليلة التي عرفها العالم أجمع قد لعبت دوراً هاماً في إحاطة فن الرقص الشرقي بغلالة ساحرة . . تفتن القلوب .

وقد بدأ الغرب مؤخراً في الاهتمام بهذا الفن وبحث أصوله وتدريسه . وباتت تطالعنا فنانات أوروبيات وأمريكيات يحترفن ويؤدين الرقص الشرقي . . ورغم أن هناك اهتماماً فيما بينهن بدراسة أصوله وحركاته ، إلا أن هنـــاك رأياً يجد أن الفنانة الشرقية تختلف تماما في إدائها عن زميلتها الغربية . . ويقول هذا الرأي : إن المسألة ليست مجرد دراسة حركات وقواعد ولكنها إحساس نابع من الداخل . . ومرتبط بنمط حياة . . ومشاعر لا يستوعبها الغرب بسهولة .

وهناك عدة أسباب وراء اهتمام الغرب بهذا الفن . .

سبب الاهتمام في الغرب :

يكمن سر الاهتمام به في الغرب في أن الرقص الشرقي يعدّ وسيلة جديدة للتعبير عن المشاعر الجسدية كما أنه يتميز بخفة الحركة وملابسه اللافتة بالاضافة الى ما يثيره من فضول الغرب في التعرف على حضارة غريبة وجديدة .

وفي ألمانيا أصدرت ديتليندة كاركوتلي Dietlinde Karkutli كتاباً عن الرقص الشرقي عام ١٩٨٣ . وهي تقوم بتعليم الرقص في فرانكفورت . تقول السيدة كاركوتلي في كتابها : «يرجع عهد الاهتمام بالرقص الشرقي في الغرب الى بداية الستينات حيث افتتحت أولى معاهد تـدريب الرقص في كاليفورنيا بالولايات المتحدة .

وترجع السيدة كاركوتلي سبب الاهتمام بالرقص الشرقي وانتشاره في كافة الطبقات الى أمرين :

الأول : تفتُّح الامريكيين على كل ما هو جديد وغريب . . كما أنه وسيلة يُشاد بها لاكتساب الرجل والحفاظ عليه . . بعد أن فشلت مساحيق التجميل . . وآخر صيحات تصفيف الشعر . . بالاضافة الى أن الرقص الشرقي هو آخر صيحة يجب مسايرتها .

الثاني : تنظر بعض المهتمات بالرقص الى هذا الفن على أنه وظيفة اجتماعية ، فهو يأتي تعبيراً عن الذات ، كما أنه وسيلة لتنشيط الدورة الدمويـة والعضلات .

كيف انتقل الى ألمانيا ؟

انتقل الاهتمام أو ظهرت موجة الإقبال على الرقص الشرقي بقدوم السيدات الالمانيات من الولايات المتحدة . وساهمت في ذلك أيضاً في انتشاره زوجات الامريكيين العاملين في المانيا الاتحادية . وقد اختلفت أسباب الاهتمام به في المانيا . وفي هذا الصدد تقول ديتلنده كاركوتلي :

«رأى البعض فيه وسيلة للوصول الى أهداف معينة مرتبطة بالرجل : غير أنه وجد اهتماماً لدى أعضاء حركات وتجمعات نسائية مختلفة» . ويُطرح هنا تساؤل عن كيفية ذلك في الوقت الذي ارتبط فيه هذا الفن في أفكارنا بأنه فن ذو طابع مثير ؟ كيف وجد هذا الاهتمام لدى السيدات الشابات اللاتي لا ينظرن الى أنفسهن على أنه وسيلة إمتاع للرجل ؟

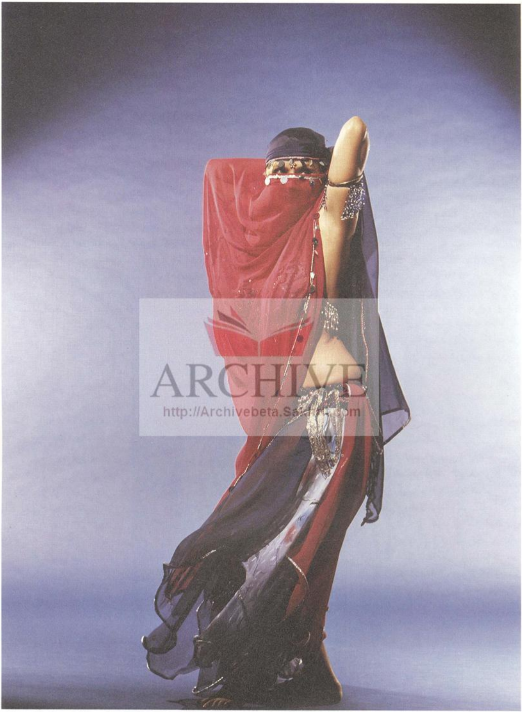
تجيب ديتلنده كاركوتلي على ذلك بقولها : «هناك عدة عوامل تلعب دورها في هذا المجال . . إذ أن موجة الاهتمام بالرقص الشرقي في المانيا جاءت في وقت ساد فيه شعور بتخمة من التفكير العقلي وانتشر الشعور بالملل والفراغ بسبب زيادة تقدير العقلانية والمنطق . . ومن ثم كان على الجسم أن يردّ على ذلك الموقف ويعمل بوصفه الدعامة للمخ المهيمن والمسيطر . واتجهت بعض النساء الى الرقص كوسيلة للتجربة والاختبار بعد فترة نالت فيها الحرية والمساواة ولم تعرف كيف تتخلص في اطار الحرية والمساواة من الآلام والمعاناة الداخلية . وبدأت هذه السيدات في تعلم الرقص ولاحظن مدى تأثيره الجيد عليهن وما يحدثه من شعور بالتوازن فيما بين العقل والجسد .

واللافت للنظر هو سر تأثير هـذا الرقص الـذي ينحصر فيـه ولا نجده في أنواع أخرى من الرقص كالرقص الاوروبي الحديث المتنوع أو الباليه مثلاً . تقول ديتلنده كاركوتلي : سبب التأثير الساحر للرقص الشرقي دونا عن الرقصات الأخرى هو أن الرقص الحديث سواء الاوروبي الحديث أو الشعبي هو أن الأخير هو الى حد بعيد رقص للسيقان . . أي أن الحركة تأتي فيه من السيقان وليس من وسط الجسم كالرقص الشرقي . وتضيف : إن رقص السيقان قد يكون في إيقاع خطوات جميلة ورشيقة ، إلا أنه لا يعبر عما يختلج في النفوس وعن المشاعر الدفينة . كذلك لا يمكن التعبير عن هذا في رقص الباليه . . الذي يُقدم وفق نظم محددة وصارمة للحركات . . تفرض من الخارج . . بينما الرقص الشرقي هو رقص مرتجل يدفع بنا في حركات تتمتع بالتلقائية . ولذلك فقد شعرت المرأة بأن هذا الرقص خاص بها كما أنه قد يكون وسيلة تساعدها على إعادة إحياء أنوثتها وفي الحث على ذلك .

ويتضح لنا مما تقدم الأهمية الرمزية للاهتمام بالرقص الشرقي ، أما من الناحية العملية فإن القرينات الجسدية والحركة المستمرة لهما تأثير على الشعور بالارتياح وذلك عقب عملية تدريب العضلات وتنشيط الدورة الدموية ، ولو أننا نحقق ذلك من خلال القرينات الرياضية .

وتصف فنانة الرقص الشرقي المصرية سهير زكي موجة الاهتمام بالرقص الشرقي في أوروبا بقولها : لا عجب في اهتمام المرأة الامريكية والاوروبية بهذا الرقص ، فهن يتطلعن الى شيء يبعث على السعادة من داخلهن ، ولذلك لا أعتقد أن هذه الموجة ستزول . . بل إنها ستزداد ، فرقصنا يعيش على أحاسيسنا وقلوبنا . . وهذه أشياء مستمرة وغير محددة بوقت معين .

وتقول إحدى معلمات الرقص في ميونيخ أن الرقص الشرقي لا يعرف مثاليات الجمال أو حدوداً في العمر . وهناك إقبال من كافة الطبقات



ديدليندا كركوتلي : المانية ترقص بالعربي .

والأعمار . وتقول إن فن الرقص ليس سهلاً نظراً لأنه بخلاف الرقصات الأخرى يتم تحريك أجزاء مختلفة من الجسم بصورة منفصلة . وتقول : إن أصعب شيء ليس تعليم حركات الرقص ولكن الإحساس الذي يجب أن يكون مصاحباً للرقص . . ولا يتعلمه البعض أبداً .

وتقول معلمة أخرى : إن اهتمام المرأة الالمانية بالرقص يرجع الى ان المرأة المتحررة تفضل العودة الى أنوثتها مرة أخرى .

وتفيد بعض التقارير بأن هناك ١٥ معلمة رقص في ميونيخ فقط قامت على مدى عاميت الماضيين كل منها بتعليم عدد يتراوح ما بين ٥٠ – ١٠٠ طالبة .

متى عرف الغرب الرقص الشرقي ؟

تروي ديتلنده كاركوتلي في كتابها بدايات التعرف على الرقص الشرقي في الغرب مشيرة الى أحد كتابات «زولا Zola وهي رواياته «نانا» التي أصدرها عام ١٨٨٠ . وفيها أورد تعبير «رقص البطن» وهو التعبير الذي ترجم في الولايات المتحدة . وفي عام ١٨٨٩ ترجم الى الالمانية بنفس المعنى . بينما يطلق عليه بالعربية «الرقص الشرقي» . وفي عام ١٨٩٣ أقيم معرض عالمي في شيكاغو بمناسبة مرور ٤٠٠ عام على اكتشاف كولومبوس لأمريكا . وكا من بين ما شهده الجمهور راقصة وفرقتها . . وكان يطلق على الراقصة اسم «مصر الصغيرة» ، وقد قامت الفرقة بتقديم عروضها في موقع خصص لشارع صور الحياة القاهرية . وكان قد سبق تقديم هذا العرض قبل أربعة أعوام من ذلك التاريخ ، في معرض عالمي في باريس ولاقى نجاحاً كبيراً .

الرقص الشرقي . . والعالم العربي :

تقول ديتلنده كاركوتلي إنه في ضوء انتشار الاسلام في القرن السابع وتحريم التصوير والنحت الذي يخالف العقيدة الاسلامية كان الرقص الشرقي وسيلة حية للتعبير عن المشاعر من خلال الجسم بمصاحبة الموسيقى .

وتفيد بعض التقديرات بأن الرقص الشرقي قد انتقل – في ظل الهيمنة العثمانية – من مصر الى البوسفور وكان ذلك على أقصى تقدير في عام ١٥١٧ . . وكان الرقص في الحريم التركي لإمتاع السيد وصاحب الدار ، مما أساء بصورة أكبر الى سمعة الرقص الشرقي . ويقال إن الرقص الشرقي تأثر وتغير في كل أنحاء المملكة العثمانية ؛ غير أن الأكثر اعتقاداً هو أن الحركات المصرية للوسط والارداف والجزء العلوي من الجسم والأذرع قد أضيف اليها حركة البطن . ومن ثم انتشر في كل انحاء دول البحر المتوسط على هذا النحو .

ولا زلنا حتى اليوم نشاهد احتراف الرقص الشرقي ، وتقوم الراقصة بتقديم عرضها منفردة ، على إيقاع فرقة موسيقية .

وفي القديم كان يطلق على هذا الصنف من النساء اسم «راقصات الشوارع» ذلك لأنهن كنّ يقدّمن عروضهنّ في الطرقات والساحات العامة وهنّ سافرات . وتقدم فنانة الرقص الشرقي حالياً عروضها غالباً في حفل الزفاف وغيره من المناسبات ، ولا يمكن اقامة حفل زفاف في البلاد العربية دون رقص شرقي . وحينما تكون ظروف العائلة لا تسمح بدفع نفقات راقصة – نظراً لارتفاع أجرها – يقوم أهل العروس بالرقص .

وتقول ديتلنده كاركوتلي : كان يطلق في الماضي على الراقصة المحترفة اسم «غازية» نسبة الى قبيلة غوازي التي تعيش حالياً بصورة كبيرة في قرى صغيرة ببوادي النيل . . وإن كان بعضهم أيضاً يعيش في صعيد مصر . وكانت الغوازي يتصفن بجمال غير عادي ، ويرتدين فاخرة . وكانت الكثيرات منهن ذوات أنوف تتسم بالنبل . وقد عُرف عن الكثيرات منهن سوء السمعة بسبب كونهن محظيات يكتسبن إيراداً إضافياً الى جانب إيرادهم من الرقص .

وغالباً ما كانت الفرقة المصاحبة للراقصة من نفس القبيلة أو العائلة . . وكان يتم استخدام الكمان أو الربابة مع التار أو الدف ، أو الطبلة مع المزمار . . وغالباً ما كانت امرأة هي التي تقوم بالدق على الدف .

وفي عام ١٨٤٣ سن محمد علي مؤسس الملكية الحديثة في مصر في إطار حملته للاصلاح قوانين لتحريم الرقص في الطرقات . وكان من يخالف هذه التعليمات ويتم ضبطه أكثر من ثلاث مرات يتم ترحيله الى مدينة إسنا في صعيد مصر .

وهناك التقى في أحد الأيام جوستاف فلوبير بكوتشوك هانم – وتعني بالتركية الأميرة الصغيرة – ، وتأثر فلوبير بها كثيراً ووصف اداءها الراقص في أحد كتبه وهو يطابق الرقص الشرقي المعروف لدينا . وظهر تأثير كوتشوك في بعض كتابات فلوبير مثل «صالامبو» و «زوريد» و«حيروديياس» التي اقتبس عنها أوسكار ويلد فكرة قصيدته «سالومي» والتي كتبها في عام ١٨٩٣ للممثلة الفرنسية «سارة برنارد» . كذلك تأثر ريشارد شتراوس الذي أقام بعض الوقت في منطقة الشرق الأوسط ووضع موسيقى اوبريت كتبها أوسكار وايلد .

بداية جديدة :

وقد أعقب انتهاء حقبة الاستعمار وبدء حصول الدول العربية على استقلالها بروز الرقص الشرقي من جديد كأحد الجوانب الفولكلورسة المميزة وكان ظهور فرقة رضا للفنون الشعبية في مصر في نهاية الخمسينات بمثابة اضافة وخطوة جديدة . . ويغلب على الرقص الفولكلوري الى حد كبير طابع الرقص الشرقي . . وكان قيام الفرقة بمثابة اعتراف من جانب الدولة بهذا اللون من الفن في مصر . وتقول فريدة فهمي النجمة الأولى للفرقة انها استطاعت من خلال ادائها وعمل الفرقة أن تجعل الرقص في مصر صورة لتعبير المرأة المحترم عن الحياة . بينما كان الأمر فيما سبق مختلفاً . . حيث كان الرقص العام مقصوراً على طبقة الغوازي . ثم كان بعد ذلك وسيلة رخيصة للترفيه أثناء فترة الاستعمار . ومن ثم كان من غير الممكن لفتاة تنتمي الى عائلة طيبة أن تقدم عروضاً للرقص الشعبي .

الرقص الشرقي . . أصل لرقصات أخرى :

يرى رأي أن الرقص الاسباني أصله عربي . وإن كان العرب غادروا اسبانيا منذ عدة قرون إلا أنهم تركوا بصماتهم على الرقص الاسباني وخاصة في الاندلس واشبيليه حيث أفضل الراقصين والعازفين والمطربين . ويقال أن الرقص المغربي – الاسباني عبر المحيط الى امريكا اللاتينية ليتحول الى السامبا والرومبا والكاريوكا .

وعندما ظهرت رقصة الروك – أند – رول في نهاية الخمسينات قيل إنها

مأخوذة عن رقصة أولاد أبو الغيط التي يؤديها دراويش مصر ، وقال الدراويش حينئذ أن الامريكيين اقتبسوا هذه الرقصة وادخلوا عليها تعديلات طفيفة . وفي ذلك الوقت قال أساتذة للموسيقى إن هناك تشابهاً كبيراً بين موسيقى أبو الغيط والروك – أند – رول وكلاهما يعتمد على موسيقى صاخبة ونغمات متلاحقة .

المعروف أن رقصة أبو الغيط قد ابتدعها أحد الصوفية تعبيراً عن حركات الفلاحين في الأرض مع ذكر الله في نفس الوقت .

الرقص الشرقي وارتباطه بالمرأة :

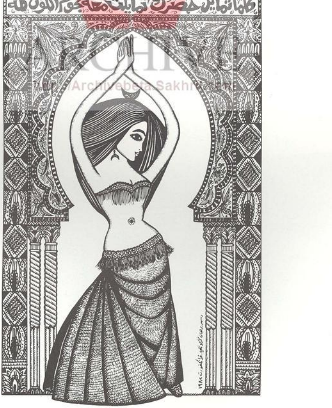
كان للمرأة دور تاريخي في الرقصات الشعبية التي تحمل قصة الحياة في كل مكان . . والمرأة معروف عنها قدرة فائقة في التعبير عن المشاعر كما أنها منبع الحياة . وفي مصر القديمة رقصت المرأة في مناسبات الفرح والسرور . . وترقص الافريقية لإظهار مشاعر الفرحة والحب والكراهية . . وهناك رقصات للسيوف يلوحن بها إبعاداً للأرواح الشريرة عن العروسين . . وكانت المرأة العربية تخرج أيام القتال لتحمس الرجال ، كما خرجت هند بنت عقبة ومعها النساء يضربن بالدفوف خلف الرجال يحرضهن على التقدم في المعركة والموت فيها ، كذلك كانت المرأة العربية تستقبل المنتصرين العائدين بالأناشيد والأغاني وحركات الايقاع تعبيراً عن الفرحة .

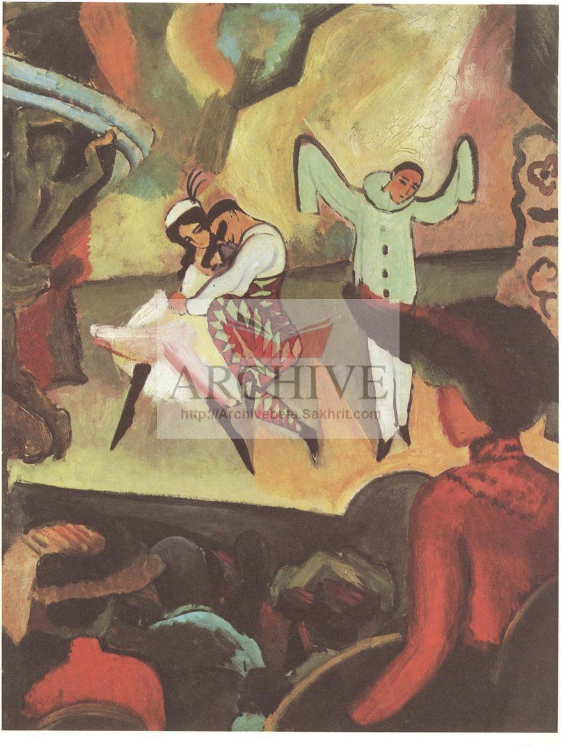
الرقص الشرقي . . ما هو ؟

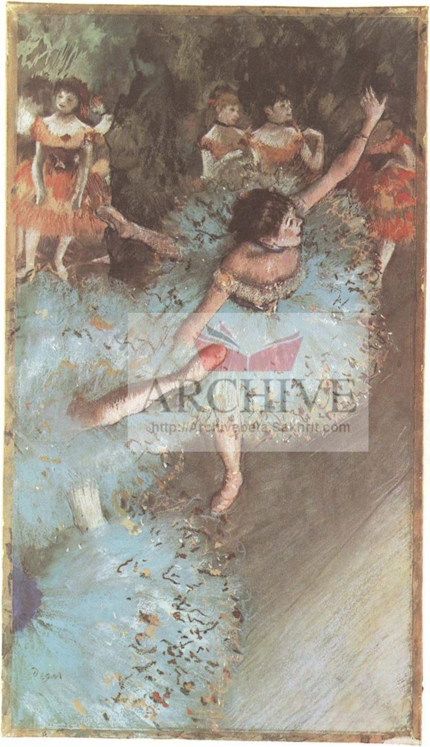
يعد الرقص الشرقي من أصعب الرقصات في العالم . ويقول رأي أنه من الخطأ إطلاق تعبير «هز البطن» عليه لأنه رقص تعبيري . ويرى هذا الرأي ضرورة أن تكون الراقصة ملمة بالنوتة الموسيقية والرقص الكلاسيكي لتستطيع التعبير . وهناك آلات متنوعة كالعود والناي وهي آلات عاطفية . . والعود يتسم بأنه آلة حساسة ناعمة تتسم بالحنان ، ويجب التعبير عن هذه المشاعر أثناء الأداء ، أما الناي فيتخيل المرء نفسه أمام البحر أو الجبل أو الصحراء . . وعلى الراقصة أن تعرف كيف تجسّد هذه الصور وإيصالها بصورة تعبيرية للجمهور .

ويعارض رأي آخر فكرة أن الرقص الشرقي أصله مصري ، ويقول أن الرقص المصري هو رقص فرعوني وليس شرقياً . . بينما الرقص الشرقي هو مزيج من الهندي والفارسي والفنيقي . وقد أخذ الفنيقيون الرقص عن البدو الرحل وصقلوه ثم حملوه الى أسبانيا . والرقص الشرقي معروف منذ ما قبل عهد العباسيين وتطور في بلاد الفرس التي شهدت ازدهاراً . ويذهب هذا الرأي الى الرقص الشرقي لا يقل أهمية عن الرقص العالمي كالفالس والبالية الكلاسيكي أو الحديث .

*







إدغار ديغا :
الراقصات الخضر ،
١٨٧٧ - ٧٩ .

◁ أوغست ماكي :
الباليه الروسي
الاول ، ١٩١٢ .

جونتر جراس

البـالّـيريـنـا

أفكار حول الخلق الفني والإلهام والشكل

في احد المطاعم ، اكتشفت بعض الرسوم تمثل مشاهد على طريقة «الكوميديا دي لارتي» ، والايمائيات المسرحية ، وتأثيرات السحر المسرحي الرمزي . وحول احد هذه الرسوم سيكون موضوع هذا المقال .

رسوم صغيرة ، مرتّبة فوق بعضها البعض ، هناك في عمق الغرفة ، في ظليل النافذة المفتوحة ؛ سرير عال ، في حالة فوضى ، كما لو أن أحداً يعاني من الأرق قد أهمله وتركه في تلك الحالة . ومرسوم منذ البداية بيد جريئة ، حافظت بعناية على فارق الورق ، ينمو أكثر المشاهد حيوية : الشاعر ، باهمال كبير ، يرتدي قميصاً ومنديلاً وبنطلوناً ، ويجلس على كرسي بائس ، وهو متكيء الى الوراء قليلاً ، تاركاً يده الممسكة بالريشة تتدلى ، وبالأخرى كان يمسك بالورقة البيضاء . وهو بهذه الهيئة الجاحدة يراقب البالّيرينا التي تقف على طاولته بحذائها المدبّب . ويمكن أن نرى أيضاً الشرائط المتقاطعة فوق العرقوب ، ثم مكوّر تنورة غالية الثمن ، بقماش غيروزون . وتحت اللآليء ، وتحت الجديلة ، يتنفس الصدر في الجسد تنطلق حركة ، وتثب ، رافعة اليدين ، ثم تتمدد حتى آخر اصبع . وتحت الالم الخفيف لرسم الحاجبين ، تبتسم البالّيرينا ابتسامة خفيفة وتنظر الى ذلك الذي يتأمل الرسم ، وكأنها ترقص له وليس للشاعر .

والدوائر الهادئة لكل تلك الهيئات ، تجعلنا نفكر أن هناك حركات أخرى مختارة تنتهي هكذا ، وانها ربما تبدأ من جديد وتملأ بالاستدارات الغرفة ، حيث يكاد يمنعها كل ذلك الأثاث أي الخزانة والكرسي والطاولة والسرير المهمل من القيام بحركة واحدة . وهي في الأرابسك الدقيق مثل ميزان ، تعين الانسجام والتناسق . ولكن ، ربما تأخذها قفزة بطيئة ، مقطّعة بدقة ، في خط صاعد عبر النافذة المفتوحة على السماء والليل ، فتترك عندئذ الطاولة فارغة تماماً . وهو – أي الشاعر – الممسك بيديه ورقة وريشة ، يرغب في أن يمسك بها ، وأن يحتفظ بما يمكن الاحتفاظ به ، أي ذلك الذي لا يمكن بالتأكيد مسكه اذا ما كانت اليدان غير شاغرتين . وعندئذ سيجلس من جديد في مكانه ، وسيظل طويلاً جالساً ، والريشة في يده المتدلية ، وفي اليد اليسرى الورقة الممسكة بخشونة ، وسيبحث فوق الطاولة المكان الذي تم فيه كل شيء ، وسيعثر على تحزيز صغير ، لا معنى له كما كل التحازيز ، وعندئذ سيكتب الشاعر عن ذلك الرسم .

يمكننا أن نبتسم حين نتأمل هذه الصورة الساذجة ، وأن نبحث بالاصبع ، وأن نجد الأماكن التي تذكّرنا بطريقة كريهة بالخزف الصيني المثقل والمغبّر الذي في خزائن جدّاتنا الزجاجية . وسنقضي تحت عرائش الحديقة ، حميمية هذا اللقاء بين الشاعر وربّة الشعر ، ولن يمكننا أن نتسامح ، في حين اننا لم نطلب شيئاً ، مع مثل تلك العروض فوق طاولة عملنا . ومع ذلك ، فانه في حين اننا نقايض أقزام حديقة وغزليات رعوية بمنافض السجائر المصنوعة من الباكليت ، والخزانة الزجاجية بطاولة كليوية ، مقابل ربح مريب ، فانه من المحتمل أن الشاعر بآلته الكاتبة ، في حاجة الى مثل هذا الحدث الخاص . فالى حد اليوم ، لا تولد القصيدة الاّ اذا هبّت إحدى ربّات الشعر للنجدة .

واذا ما فكر الشاعر في وصف البالّيرينا – ثمة فرصة كافية لذلك منحه إياها رقصها ، والفضاء البارد والمنيع الذي سطرته حركتها – فانه يقترب ، راغباً في أن يرى ما في الكواليس ، وفي وضع حد للفتنة . وهو في هذه الحالة شبيه بالطوابعيّ الذي يفحص على الضوء المضلّع الرباعي الصغير والمشتهى حتى يتبين جيداً التخريم والفتيلة المعدنية . وتاج وابتسامة الملكة ، مهما كان نجاح المنمنمة ، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يؤثرا على عينه ، عين القاضي .

ولنعد الآن الى الرسم المعنيّ بالأمر . لحظة من هذه العروض الأكثر اتقاناً ، لم تترك لهذا الشاعر غير أثر حذاء الرقص فوق الطاولة . وذلك سيكون موضوعه . وعندئذ يصبح المشهد تجلياً ، والتحزيز دليلاً . والبالّيرينا مع ذلك ؟ ستتكلم من النافذة التي جاءت منها ، ثم مضت منها . واذا ما كان شاعراً جيداً جالساً هناك أمام تلك الطاولة – لا يمكننا أن نحكم على

ذلك من خلال الرسم – فانه سيعدل عن أن يكتب أن البالّيرينا لها عينان من ذهب، وان وجهها لطيف وان رجليها الصغيرتين خفيفتان. ونحن لا يمكن أن نقوم بمثل هذه المعاينات حول العينين والوجه والساقين في لحظات ملتبسة كهذه. ولا بد في مثل هذا الحال من إذنٍ للبقاء في الكواليس والنظر في مقصورة الفنانة.

جسدها، الاكسسوار الجديد:

المغني، اذا ما التمس ذلك صوته، سيمسك بالكرسي – سيكون هناك دائماً وبالقرب منه شيء ما يمكن به يمسك به عند الحاجة – وهو بهذه الحركة يهب قوة جديدة لحنجرته، ويجعل الأغنية التي يؤديها أكثر فتنة. ومثل هذه الحالة لا تنطبق مع البالّيرينا. قليلة هي الأشياء المسموح بها اليها. جسدها، هذا الزائدة الفطرية لجمال معذّب، مصاغ صياغة حسنة، ومتهيء لاراقة دموع هستيرية قليلاً، يظل حالما تجبر على مغادرة الكواليس بخطوتها الصغيرة والسريعة، اكسسوارها الوحيد.

وهي وحيدة، ترسم تلك الأشكال وتبلغ بين الاستدارة الرابعة والثالثة، تلك الدرجة من العفوية ومن اهال النفس التي لا يمكن أن يبلغها الأشد ألمانية من بين أولئك الشعراء الصغار.

والآن، هل يمكن أن تسمح لنا كل دورة، حتى ولو كان لها القدر الكافي من الإنطلاق، بالدخول الى مكان المنفى ذاك؟ هل هذا ما يحدث بالضبط حين يعزف «دابرمشان» موسيقى الفالس ويغمض عينيه في شيء من الغبطة؟ ونحن نرى مع الاستدارة، هذا التجريد المتصنّع، ان الدورة الأخيرة والنهائية تبدو كما أنها نجحت، وأن العرض الفني هو الذي نظهره هنا. انه الفن، ذلك ان الأمر لم تعد له أية صلة بالطبيعة، وذلك لأن وردة الورق – مثلما نحن نعرفها فوق المرمى – متقدمة على كل نبات، وانها لن تذبل أبداً. وهو الفن أيضاً لأن العنف، وإنكار الاعضاء البليدة، واتقان شكل فارغ، كل ذلك يساهم أيضاً ودائماً في جمال انعدام الجاذبية الذي لا يمكن أن يحمل أي اسم.

وعندئذ يرتفع من المقصورة نداء: «فيرا» أو «تاشا» موجّه الى تلك المخلوقة البالغة من العمر سبعة وعشرين عاماً، والغاطسة الآن في العرق. والمقصورة هي وحدها التي تمتلك حق استقبال ذلك الجسد المرسوم بعمل شاق، والذي يزأزيء، ولا زائدة له. والآن تتجلّى براءة وتفاهة تلك الاستراحة بين عرضين ذوي مستوى عال، ومتعبين في لطافتهما. البالّيرينا تقول أشياء تافهة. البالّيرينا احتفلت بخطوبتها أخيراً. غير أنه من المحتمل أن تفسخ الخطوبة قريباً. البالّيرينا تضع نظارتين لأنها حسيرة النظر قليلاً، وهي تقلب أوراق مجلة للعثور على الكلمات المتقاطعة. وها هي البالّيرينا تذرف بعض الدموع. واليوم، فقدت توازنها الى حدّ ما، ولم يكن أرابسكها جيداً، وفي الاستدارة الثالثة، «تعثرت». وهذا ما لا يجب أن يقع.

المغنّي، اذا ما احتاج الى سند ما وهو يغني، فبامكانه أن يمسك بمسند كرسي. وبامكان «ايرمشان» أن يميل قليلاً خلال الفالس وأن يعتقد في أعماق نفسه أن كل شيء على ما يرام. ولا أحد له الحق في أن يحفظ له ضغينة. ولكن حين «تتعثر» البالّيرينا، فانهم يتسمرون في كراسي الأوركسترا، ويشعرون بالحرارة في القاعة. ويتمطط المشهد، متجلياً في ضوء النهار المكتمل، وكل الوشوشات تردّد وتكرّر أن البالّيرينا بلغت سن السابعة والعشرين، وانها تزأزيء، وان عملية أجريت لها على الزائدة.

الرقص بأرجل حافية:

«راقصة التعبير» هي العدوّة، والنقيضة الأكثر جدية للبالّيرينا بينما تقوم البالّيرينا بتنمية جسدها حسب قواعد ثابتة، وهي تبتسم، كما لو اننا رسمنا ذلك بالريشة عند ملتقى الشفتين، فان راقصة التعبير ترقص بروحها المعقّدة. وحركات أعضائها تجعلنا نعتقد أن ركبتها الخاصة، المقوّسة فوق ذلك، هي سبب كاف لكي تشدّ لساعتين طويلتين كراسي الأوركسترا، والقاعة النصف ممتلئة. البالّيرينا تسكن عند أمها. وهي لا تدخّن، ولا تأكل سوى اليوغرت والموز. وهي تغذّي كلباً صغيراً، وقبل التمرين وبعده، تحس بالتعب، ولا شيء غير التعب. أما راقصة التعبير فهي مثقفة. تستطيع أن تنشد عن ظهر قلب «أغنية الحب والموت». وهي قد شاهدت خمس مرات «أورفي» كوكتو. وفي غرفتها المؤثثة ثمة أشياء معلقة منها قناع افريقي، ولوحة لباول كلي، وصورة لراقصة معبد «صيام». وهي تخيط فساتينها وحدها، وأبداً لا تسلّم خصلات شعرها الطويلة والرائعة الحلاق. ولأن البالّيرينا تنام مبكراً، فان حياتها الليلية، باستثناء بعض السهرات السينمائية منظمة بطريقة غير مؤذية. أما راقصة التعبير فلها صديق يعزف على البيانو. والاثنان يعيشان الخوف من طفل. وبالرغم من ذلك فانهما يتمنيان أن يكون لهما واحد. أما هي فترغب في أكثر من ذلك، وتتمنى أن تكون أمّاً حقيقية. ولذا فانها ترقص تعويضاً عن كل ذلك، وشعرها محلول خوفاً من

الحلاق ، في فستان شبيه بكيس . وهي ترقص المهدهدة ، والانتظارات ، والنهايات . وآخر رقصاتها تسمى : الجنين يبـكي .

راقصة التعبير ترقص بساقين حافيتين . ولهذا يمكن أن نسميها «الراقصة ذات الساقين الحافيتين» . أما تمرين البالّيرينا فله رتابة القانون البروسي . لحم عذّب بشدّة ، ومرضوض ، يختفي في جوارب الرقص البيضاء أو الحمراء أو الفضية . ويمكن أن نقول أن ساقي البالّيرينا بشعتان ، وأن أصابعها مسلوخة ، وأن تقويسات نعلها قد تجاوزت الحد . وكل ذلك يبدو وكأنه ضحية عرض ذلك المعيار الجمالي . وهناك عند أسفل الجسد ، يتجمّع ذلك الذي هناك في الأعلى ، مقنّع بالحركة المتناسقة وبالابتسامة العذبة . والقرون الوسطى والمحاكم الدينية هي التي تحدّد الى الآن قياس هذه الأحذية . ولذا فانه يمكننا أن نعتبر أن الاثنين والثلاثين «مجلوداً» الذي ننزع اليه ، كاعتراف . ولا شيء ، ولا رقصة واحدة من رقصات السيقان الحافية ، يمكن أن تعوّض هذا الاعتراف ، وهذا الألم .

تزهّد أمام المرآة :

البالّيرينا تعيش تماماً مثل راهبة ، معرضة لمختلف أنواع الأغـــواء ، في التزهّد الأكثر صرامة . ومثل هذه المقارنة لا يجب أن تفاجئنا ، ذلك ان كل فن قادم الينا ، كان دائماً نتيجة قيد منطق ، وليس مطلقاً ، نتيجة إفراط عبقريّ . حتى وإن جعلتنا – أو تجعلنا – حماقات في ميدان الممنوع ، نعتقد أن كل شيء جائز في الفـــن ، فان الذهن الأكثر رشاقة اخترع دائماً قواعد ، وحجرات ممنوعة . وهكذا فان فضاء بالّيريتنا هو أيضاً محدود ، ومراقبته ممكنة ، وهو لا يسمح بتغيّرات الا داخل المساحة الجاهزة . ان حتميات العصر وضرورياته تفرض على البالّيرينا وجهاً جديداً دائماً ، يمكننا أن نضع عليه أقنعة غرائبية أو شبه غرائبية . وهي متهيئة لمثل هذه الألعاب الصغيرة التزيينية ، متأكدة من أن كل موضة تنسجم معها . والثورة الحقيقية لا بد مع ذلك أن تحدث في قصرها نفسه .

يا له من تشابه في ميدان الرسم ! ان الرغبة في رؤية اكتشافات عامة في اختراع مواد جديدة ، وفي استبدال الرسم الزيتي بأسلوب مرتسم البرنيق الصيني على الالومينيوم ، تبدو خرقاء تماماً . وأبداً لن يتمكن الولع بالفنون ، الذي يسهل التعرف عليه اعتماداً على نواحيه المصطنعة ، من أن يحل محل المهنة ، المتماسكة والمحافظة حتى في الثورة . وبواسطة البالّيرينا تصبح المـــرآة الأداة دونما تسامح أو غفران للتزهّد . وواضحة تماماً ، تبدأ في التزّن أمام مساحتها . ان رقصها ليس رقص العينين المغمضتين . والمرآة ليست بالنسبة لها سوى ذلك البلّور الذي يعكس كل شيء بوضوح تـــام ؛ بلّور شبيه بأخلاقي دون شفقة ، عليها أن تؤمن به وأن تنقاد اليه . بماذا يمكن أن يحمّل الشاعر مرآته ! ؟ انها تلك البطاقات البريدية الرمزية والمبهمة التي يدسّها في محيطه الباروكي ! انها بالنسبة اليه الدخول والخروج . وكالقطط الصغيرة ، التي لا تزال جاهلة ، يبحث الشاعر وراء الزجاج ، ومن المحتمل أن يعثر على صندوق مكسّر ، مملوء بأزرار مختلفة ، وعلى رسائل قديمة لم يكن يتصوّر أنه سيعثر عليها ، وعلى مشط مليء بالشعر . ليس الاّ في أوقات التغيّر النهائي ، حين يحسّ جسدنا أنه أثْرِيَ أو أُفقِر ، يمكن أن نقف أيضاً مثلها أمام المرآة بنفس الصفاء والوضوح . انها تكشف للبنات علامات سن الرشد . وأبداً لا تفلت منها أمومة ولا تلك السن التي سقطت . ربما يشبه كل من الحلاق ، وسائق التاكسي ، والخياط ، والرسام في صورته التي يرسمها بنفسه ، والعاهرة التي زيّنت غرفتها الصغيرة بكمية من القطع البلورية الموحية ، في ناحية ما للبالّيرينا . انها نظرة الحرفي المهمومة والقلقة ، نظرة الكائن البشري الذي يشتغل بجسده ، نظرة في مفكّرة خطاياها .

تصفيق وستار :

التصفيق هو عملة البالّيرينا النحاسية . وهي تحسبها بعناية وانتباه . واذا ما كانت لهذه العملة خاصية النقود المعدنية ، أي ان بامكانها أن تُدَس في جورب ، فانها ستضعها جانباً لأوقات قادمة حين لن تكون هناك أيدٍ . ذلك أنه لا أحد يرغب في أن يصفق لأن ذلك يمكن أن يؤلم ، لأوقات حيث لا يجوز للرجل المسؤول عن الستار أن يرسم على اللوحة هذه الخطوط التي تعني : ستة عشر استدعاء اليوم ، اثنان أكثر من الأمس . بكل تلك الدقة ، وبكل ذلك القلق الذي نحسب به نداءات عصفور خلال جولة في الغابة ، تحدد البالّيرينا عدد المتفرجين من خلال التصفيق . وبعد الستار الأخير تنهار البالّيرينا كما قلعة من الأوراق تعرّض فجأة الى ممر هوائي . وكل واحد من أعضائها ، يفقد توازنه العـــادي ويرتخي ، كما يرتخي أيضاً وجهها . هذا الصحن المزيّن بفتات التجميل . وتصبح عيناها عاجزتين عن إلقاء نظرة واحدة . ومن شدة التوتر تتسعان بشكل مخيف . ونفس الشيء يحدث بالنسبة للفم المستعد في كل لحظة لاطلاق صرخة هستيرية . ومع ذلك فان ابتسامة ساذجة

تفرض عليه مثل هذا الجهد ، حتى أن تصلّباً يظهر عند زاوية الشفتين . ولماذا لا بد من تجعيد الجبين ، وهزّ الكتفين دائماً . وكل قطعة من قطع العرض موضوعة بكثير من الخطأ أو الدراية ، تغادر مكانها . واذا البالّيرينا تشعر وكأنها خارج ذاتها .

النقطة الصغـيرة :

انها ترفع يدها في خط مقوّس قليلاً . وهناك في الأعلى ترتسم اليـد ، تواصلاً لتفصل متعدد ، دونما فائدة . وكل هذا لا معنى له . هو للنظر فقط . ولا حتى تحية ، أو دعوة للاقتراب . وفي منتصف طريق الزينة ، لا رغبة لهذا سوى الكشف عمّا هو موجود ، وإظهار ان يدأ تتقوس قاسمة الخلفية ، وان في المكان الذي أشير اليه الاصبع ، ثمة نقطة اليها ينقاد كل جمال ، والبالّيرينا أيضاً . وأبداً لن تفكّر في أن تقوّس اليد بطريقة أخرى ، أن تقوّسها بحيث أن معناها يصبح فقط القوة ، واليأس ، أو حتى بشاعة خط يتكسر ، أو حادثٍ ما . وأبداً لن تطلق اصبعاً باتجاه نقاط أخرى غير تلك التي لا معنى لها أكثر من معنى سكة حمراء ، ورغم ذلك فهي جد شاسعة ، وجد نهمـــة ، حتى ان كل رشاقتنا يمكن أن تضيع فيها . ذلك أنه اذا ما نحن طلبنا من البالّيرينا أن ترقص لنا مرة «رقصة القنبلة الذرية» فانها ستقوم بسبع استدارات ، وستنهي حركتها بابتسامة . واذا ما قدم أحد راغباً في أن يراها تؤدي رقصة موضوعها المرور ، أو إعادة توحيد طرفي ألمانيا ، فانها ستبدي له حيناً ، ذلك التركيب من الأشكال الفنية التي في نهايتها يكمل الارابسك التوحيد ، ويحل مشكلة المرور ، في ذات اللحظة التي يشير فيها الاصبع الى النقطة الصغيرة .

ومواكباً لكل هذه العروض ، يدوي «لحن السير التركي» ، أو قطعة صغيرة من «كسّارة الجوز» . غير أن ذلك لا يمكن أن



إدغار ديغا : البالّيرينا .

يغيّر شيئاً ، اذ اننا لا يمكن حقاً أن نقول ان البالّيرينا ، انساقت الى الموسيقى . انها تترك عازف البيانو يدلّها على اللحن ، ويفسّره لها ، ويعزفه لها ، وتستسلم هي تماماً وبايمان كبير لقائد البالية لكي يحدد رقم تتابع «الهيئات» و«الدورات» ، ويشكل مجمل ظهورها على الركح .

وهذا يمكن أن يكون أيضاً «لحن سيرادتسكي» الذي لا يمكن أبداً تجاهله ، أو التغافل عنه ، والذي ترافق أنغامه ورنّاته ، بعدم دقّة صاعقة ، طريقها الى الركح . شرط انها في النهاية ، وفي آخر ضربة دف ، تشير باصبعها مرة أخرى الى تلك النقطة الصغيرة . وهذه الموسيقى تنسجم مع كل ذلك تمام الانسجام .

الطبيعة والفن :

لنعدّ مرة أخرى الى الرسم المعني بالأمر ! البالّيرينا في ثوبها المتصلّب ، والمدعوك قليلاً ، ترقص فوق الطاولة . النافذة المفتوحة تجعلنا نشعر انها لا تحتاج الى باب في دخولها ، وفي خروجها . ويمكن أن نتناسى بسهولة الغرفة ، والطاولة ، والنافذة ، وها مشهد : منصّة ، وكواليس ، الشاعر بصدره الضيق قليلاً في الصورة ، يتغير هـو أيضـاً ويصبح الآن تروبادورا يقفز ويرقص . وتتواصل القصة . حب ، وفراق ، وإغراء ، وغيرة ثم موت . وكل هذا سهل . وهو ليس سوى تعلّة لإظهار البالّيرينا وهي تكابد حياتها الصعبة ، راقصة على أصابع رجليها . وفي الديكور الأكثر ثراء يتحقق ما يحدده هنا التمرين اليومي على أنغام بيانو غير مدوزن ، للجسد ، وللجسد فقط .

ما الذي يجبر البالّيرينا ، هذا الكائن الرقيق والحساس ، والذي يكاد يكون تافهاً ، أن تأتي كل يوم لتتمرن ، عامًا بعد عام ، تحت مراقبة معلم البالية ، الذي عادة ما يكون امرأة عجوز أو فظة في أغلب الأحيان ؟ هل هو فقط الكبرياء ، والرغبة في النجاح ؟ وعلى مضض تدخل القاعة ، وتجلس في مكانها .

وعلى مضض تستكمل الحركات الأولى . ثم فجأة تنساق . وفي لحظة واحدة ، يصبح لهذا الصراع ضد الجسد تأثير ساحر عليهـا .

إنه مزاج نثري جداً ، حين نهب للشاعر – عوضاً عن مساعدة – تلك النصيحة التي تقول بأن عليه أن يكتب بشكل طبـيعي . ولكن كم هي غير محتملة بالنسبة للعين الثاقبة تلك الراقصة التي – منقادة الى لست أدري أي نوع من أنواع الاندفاع – تتجرأ على أن تقفز فوق الركح دونما ذوق .

لقد اعتدنا الآّ نلتهم لحم الخروف نيئاً مثلما تفعل تلك القبائل المتوحشة . نحن نطبخه جيداً ، ونضيف اليه البهارات . ثم نقول انه «لذيذ» ونأكله بطريقة حضارية مستعملين السكين والشوكة ، وحول رقبتنا منديل . وهكذا فان الوقت قد حان الآن لكي نقلد الفنون الأخرى نفس الترف الذي نقلده لفن الطبخ – ثمة أصوات تجد لذة في أن ترتفع من حين الى حين زاعمة ان البالية الكلاسيكي قد مات – . وحان الوقت أيضاً لكي نلاحظ بإعجاب شديد ان هذا الفن يمكن – أكثر من الطبخ والرسم – أن يكون الى حد الآن الأقل طبيعية من كل الفنون الأخرى . ومن هنا فهو الأكثر اكتمالاً من ناحية الشكل .

واذا ما نحن تمكّنا من خلال كل التجارب – الى حد الآن لم تكن هناك سوى التجارب – أن نبلور أشكال حركة الرقص ، تلك التي لها نفس القوة ، والتي لا علاقة لها بأي ناحية من نواحي الصدفة ، تماماً مثلما في الباليه ، فان البالّيرينا ستنحني عندئذ للمرة الأخيرة .

وربما تظهر بعد ذلك دمية اصطناعية تماماً . وفي كتابه الصغير حول مسرح الدمى يتحدث كلايست Kleist . وكوكوشكا Kokoschka أعدّ لنفسه واحدة من «هذه الفتيات العديمات الإحساس» وفي باليه شليمّر Schlemmer الثالوثي تقوم تماثيل صغيرة مصممة بجرأة بالخطوة الأولى والمهمّة . وربما تتوافق الاثنتان لتحققا زواج الدمى المتحركة والبالّيرينا .

* * *

احتفاء بالنخيل . . احتفاء بالشعر

في ذلك اليوم المشمس والجميل من أيام شهر تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٨٥ ، وقف حوالي ٤٠٠ شخص بين شعراء ونقّاد ، وكتّاب ، وصحافيين ، جاؤوا من مختلف أنحاء العالم العربي ، وأيضاً من أوروبا وأمريكا حول تمثال الشاعر العظيم بدر شاكر السياب ، هناك على ضفة نهر دجلة في مدينة البصرة . وزغـــردت النساء . ووزع الأطفال التمر والورود على الضيوف . والبعض بكى تأثراً بذلك الموقف الرائع !

كان السياب يقف بقامته المديدة والنحيفة ، ظهره الى النهر ، ووجهه الى المدينـة . وعلى الكتفين أثار رصاص الحرب الطويلة . وخلال تلك اللحظات المؤثرة ، شعر الحاضرون برغبة حارة في احتضان تمثال ذلك الشاعر العظيم الذي عاش معذّباً ومريضاً ، وصوّر في شعره تراجيديا الانسان العربي المعاصر ، مستعمَراً ، ومقهوراً ، ومظلوماً ، ومنفياً ، وتائها . وكانت قصائده ولا تزال ، ترفرف على شفاه كل المعذبين ، وكل الراغبين في الحرية والنور .

حدث ذلك خلال مهرجان المربد الشعري الذي انعقد في بغداد خلال الأسبوع الأخير من شهر نوفمبر / تشرين الثاني ١٩٨٥ . وقد كان العـــراق يقيم هذا المهرجان مرة كل سنتين . ثم ابتداء من السنة الماضية ٨٥ ، وبقرار من وزير الثقافة والاعلام السيد لطيف نصيف جاسم ، أصبح المهرجان المذكور سنوياً وعالمياً . وبذلك تصبح بغداد من جديد ، وكما كانت منذ قرون عديدة ، مدينة الحكمة والشعر .

وليس هذا بالشيء الغريب أو المصطنع . ذلك أن العراق ذاكرة الانسانية . فيه ازدهرت حضارات عديدة ومختلفة . وفيه ولدت الكتابة . وفيه أينعت شجرة الشعر منذ ملحمة كلكامش ، مروراً بأبي نواس وأبي تمام والشريف الرضي والحلاج والمتنبي ، وحتى بدر شاكر السياب والجواهري وعبد الوهاب البياتي وغيرهم .

في العراق ، أو في بلاد الرافدين كما كان يسمّى في القديم ، شعّ أول نور للحضارة الانسانية . يقول أندري بارو : «لقد أولدت بلاد ما بين النهرين ووادي النيل أعظم حضارتين عرفهما العالم . والحديث عن أي منهما قد ظهر أولاً ، لا يخدم سوى غرض ضئيل ، ولكن يبدو الآن محتملاً بصفة عامة ان بلاد الرافدين سلكت الطريق بصفة أسرع قليلاً ، وانها وهبت في عصر متقدم أكثر مما أعطيت . وسواء كان الأمر كذلك أم لا ، فالشيء الأكيد هو أن يكتب على درج التاريخ انه قد ظهرت منذ زمن غابر قبل معجزة اليونان ، انطلاقة مبدعة مزدوجة للعبقرية البشرية قبل ستة آلاف سنة في بلدين مختلفين ، سجلت خطوة حاسمة في اتجاه سيادة الانسان على محيطه . ومن ثم اتقدت المدنية وانتشرت عبر الحضارات المتعاقبة انتشار النار في الغابة . » .

في عصر الخلافة العباسية ، أصبحت بغداد عاصمة الحكمة والشعر . وخلال تلك الفترة عـرفت الحضـارة العربيـة الاسلامية أعظم مراحلها . وخلالها أيضاً ازدهرت الفنون والاداب وظهر أعظم شعراء اللغة العربية : أبو نواس ، بشار بن برد ، ابو تمام ، الشريف الرضي ، ابن الرومي ، المتنبي وغيرهم وأيضاً أعظم الناثرين : عبـد الله بن المقفع ، الجـاحظ ، التوحيدي وغيرهم كثيرون . كما لا ننسى أن مدينة البصرة في تلك الفترة كانت تحتضن سنوياً مهرجاناً شعرياً كبيراً شبيهاً بسوق عكاظ في العصر الجاهلي ، سمّي بمهرجان المربد . وكان الشعراء يأتونه من مختلف أنحـاء الامبراطوريـة العربيـة الاسلامية .

وعندما هجم المغول ، اختاروا الراس أي بغداد . ولمّا حطّموها ، ظل النهران يتدفقان حبراً أياماً طويلة . وهكذا ، وبانهيار بغداد ، مدينة الحكمة والسلام ، انهارت واحدة من أعرق وأعظم الحضارات في تاريخ الانسانية .

وليس غريباً أيضاً أن تنفجر أول ثورة تجديدية في مجال الشعر في العراق خلال النصف الأول من القرن الحالي ، ذلك أن حرائق اللغة اندلعت منذ فجر التاريخ في ذلك البلد الذي تعلّم فيه الانسان كيف يسيطر على الطبيعة ، وكيف يؤسس زمناً جديداً له فوق هذه الأرض ، هو زمن الثقافة والفكر . من «ملحمة كلكامش» وحتى «أنشودة المطر» ظلت مياه الرافدين تمدّ جذع الأرض اليابس بمياه الفكر والروح .

ووفاء منها لحضارة العراق ، تقدم «فكر وفن» هذا الملف الذي يحاول أن يعطي صورة واضحة عن مختلف أطوار الشعر العراقي منذ الخمسينات وحتى الآن .

تحية للنخيل . . وتحية للشعر والشعراء في العراق .

جيل الـروّاد

هذا الجيل هو الذي أسس القصيدة العربية الحديثة . وهو الذي ابتكر موسيق شعرية جديدة ، ولغة تعكس قضايا الانسان العربي وهو يناضل من أجل الخبز والحرية والكرامة الوطنية . وهو أيضاً الجيل تمكن من أن يحدث رجّة ثقافية في مختلف أنحاء العالم العربي ، مخلخلاً بذلك البنى القديمة ، والذائقة السائدة ، ومربكاً النظام الايقاعي القديم ، ومتحدياً التقاليد البالية والمترمتين ، وكل القوى المشدودة الى الماضي البعيد . وبذلك ، أصبح الشاعر مؤسساً للقيم والاخلاق ، ومبشراً وعرّافاً ، ورائياً .

كان السياب الخارج من رماد القصيدة القديمة قد اختزن كل حرارة التراث ، واستبطن في الوقت ذاته كل معاناة الحداثة ، فكانت مجموعته «أنشودة المطر» إعلاناً عن أفول زمن شعري ، وظهور زمن شعري آخر .

أما البياتي فقد قوّض البلاغة القديمة ، واستعاض عنها بلغة الحياة في تدفقها وحرارتها . ومعه أصبحت اللغة الشعر ية تتقاطع مع لغة الحياة اليومية دون أن تكون إياها .

ان البياتي هو ساحر الكلمات . كل كلمة مهما تكن مألوفة ، تصبح على يديه لافتة ومدهشة ، تنطوي على دلالة وعلى معنى وقد استعار البياتي خاصة قناع المتصوفة ، ومن خلاله صوّر الغربة والألم وحيرة السؤال .

ومما يمكن ملاحظته أخيراً أن جيل الروّاد استفاد كثيراً من الشعر العالمي وخاصة من ت . س . إليوت ، ومن ايلويار واراغون ، ومن مايكوفسكي وناظم حكمت وغيرهم .

الملاك والشيطـــان

عبد الوهاب البياتي

معجزة الحب الخالد : لارا
تنهض من تحت رماد الأسطورة : عنقاء
تتألق نجماً قطبياً
وتهاجر مثل الأنهار
تتقمص في ألواح الطين
وفي أختام ملوك «الوركاء»
صورة عشتار .
تصبح معشوقاً أزلياً في قاموس العشاق
احدى الربات
تتجلى في صور شتى
في أوراق البردي وفي المنحوتات
تغري بعبادتها الشعراء
فاذا ما عبدوها
صاروا في الحب لها عُبدان
أغوتنـي
وأنا في المهد صبيٌ
لكني أصبحت عليها سلطان
كانت في الحب ملاكاً
وأنا كنت الشيطان

المغني الأعمـى

مطر يتساقط فوق مساجد طهران
مطر ونعاس
وسحابة خوف تجتاح الناس
لكن مغني الموت الأعمى
كان يغني للموتى العميان

مترو باريـس

أشباح عدد الرمل
أنهكها المعنى واللامعنى في حي البحث
ودوار الرفض
بعض منها ينزل أو يصعد من جوف الأرض
أملاً في البعث
منها : من يبكي / يترنح / يضحك
يعوي مثل الذئب ويغضب
يستبدل ذاكرة الأمس بأخرى
يتلفت
ويخاطب انساناً مجهولاً في الغيهب
من يهذي / يتضور جوعاً / يتأبط
حسناء الى المرقص
من يعرف لحنا / يشحذ /
يُلقي شعراً / و / يبحلق في المطلق
من يرجو شيئاً لا يتحقق
وتظل الأشباح الأرضية تنزل أو تصعد
في النفق الأسود

نهر المجـرة

في نهر مجرة هذا الكون الشعري
المسكون بروح الأسلاف

كنا / مثل فراخ لم تنبت ، بعد ، قوادمها
نسبح ضد التيار
ونحاول ليل نهار
أن نصطاد الثور الأسطوري
لنذبحه ، قرباناً لإله الشعر المتجلي
في غبش الأسحار
كنا نتحدى
أزمنةً شاخت وعصوراً تنهار
بصواعق من نار
كنا أطفالاً
لكنا في الحب كبار

النقاد الأدعياء

جرذان حقول الكلمات
دفنوا رأس الشاعر في حقل رماد

لكن الشاعر فوق صليب المنفى
حمل الشمس وطار

الولادة في مدن لم تولد

أولد في مدن لم تُولد
لكي في ليل خريف المدن العربية
مكسور القلب ، أموت
أدفن في غرناطة حي
وأقول :
«لا غالب الا الحب»
وأحرق شعري وأموت
أنهض من بعد الموت
لأولد في مدن لم تولد وأموت

* * *

الستينيون

هؤلاء الشعراء هم امتداد لجيل الروّاد ، وفي ذات الوقت القطيعة معه . ومعهم استكملت القصيدة الحديثة شروط حداثتها .

بالنسبة ليوسف الصائغ ، أهم شعراء هذا الجيل ، يمكن أن نقول انه استفاد كثيراً من الكتب المقدسة ، ومن ملحمة كلكامش ، وحتى من الأغاني الشعبية التي يغنيها الناس في مدينة الموصل ، مسقط رأسه .

أما حميد سعيد ، فيتميز بالبناء الدرامي للقصيدة . والشاعر من خلال قصيدته يروي حدثاً أو يصوّر واقعة أو يرسم مشهداً ، أي أنه يستلهم من الحياة حركتها وتحولها العميق .

ويعتبر سامي مهدي شاعر القصيدة - الومضة . وهذه القصيدة ليست امتداداً في الزمن وانما هي ومضة فيه . والشاعر عند سامي مهدي هو سليل الحكماء القدماء . انه يوقد جمرة الشعر حتى يستضيء بها ، ويستدل بها آخرون .

وعند حسب الشيخ جعفر تصبح القصيدة غابة من الصور والكلمات والايقاع . انها استعارة لقصص الخلق القديمة ، للملاحم البابلية ، والقصائد الأشورية .

شاعران يختلفان عن هؤلاء رغم أنهما ينتسبان الى نفس الجيل : صلاح فائق وسركون بولص . وهذان الشاعران هما من أكثر المستفيدين من السريالية وخاصة من اندريه برتون . وأهم ما يتميزان به هو انهما تمكنا من كتابة القصيدة السريالية القريبة من مناخ القصيدة العربية . وهو ما عجز عنه الكثيرون وخاصة في لبنان .

القارعة — حميد سعيد

أغضب الملكةْ
ومضى طائراً خارج المملكةْ
رافضاً أن يكونْ . .
واحداً من ذكور كسالى تعيشُ على البركةْ

* *

نحلةٌ ضائعةْ
تبعتهُ الى غابةٍ واسعة

حين أدخلها في شمائلهِ . . كانت القارعةْ
يفتحُ الفجرُ أبوابهُ للزهور المقيمة في الليلِ . .
يسكن أوراقها الضوءُ . .
تأتي اليعاسيبُ من رحلةِ الموتِ . .
تاركةً خوفها
الغصون الجديدةُ . . والدرناتْ
الثمار المضيئةُ . . والموكبُ الذهبيُّ المدجّجُ . .
بالطلعِ والماءِ

وعسكِ المساءْ
طيّبٌ عَرْفُها نبتةُ الهَندباءْ

* *

نَحلتـانِ . .
وبعدهما نحلتانْ
ثم سِربٌ من النحلِ . .
حيا على الوردِ . .
حيا على الوردِ . .
قبول حلول المساءْ

* *

فوفلٌ وخزامى . .
والكسالى القدامى . .
يوقظون البراعمَ . . يستنفرون مطالعها الباردهْ
من بعيدٍ تلوحُ المليكةُ . . مهزومةٌ . .

* *

جثة هامدة

قصائد يوسف الصائغ

في هذه الساعة من أمسية السبت . .
حيث امرأةٌ نائمة قربي ،
والغرفة غارقة في الصمتْ . .
أتوقع أن يحدي شيء ما . . .
أن يقرع بابي شرطيٌ ، مثلاً ،
يسأل عن رجل مجهول . .
أو أن أنظر تحت سريري ،
فأرى ثمة أنساناً مقتول . . .
أتوقع أن يحدث شيء ما . . .
لكن . . تمضي الساعات . .
ولا شيء . . .
سوى أمسية السبتْ . .
تتفرس بي من نافذة البيتْ . .
أتعبُ من قلقي . . .
وأنام . . .

○ كنت مستلقياً في سريري . .
والى جانبي أمرأة عارية . . .
فجأة . .
فتح البابُ . .
جاء رجال ثلاثةٌ . .
أخذوا امرأتي
وضعوا الى جانبي ،

امرأة ثانيةً

○ عندما أخذوها . .
تبقت أصابعها
في يدي . . .

○ وقفت عند البابْ
سيارةْ
وترجّل منها اثنانْ . . .
قرعا جرس الباب . .
فخرجتُ . .
واذا رأياني ،
ابتدءا بالعزف . .
نقر الأول بالدفْ
والثاني نفخ المزمارا
ففهمتُ . .
وسرت وراءهما
أرقصْ
ودموعي تجري مدراراً

○ بابي مفتوح
طوال الليل
يحرسه اثنانْ :
شرطي سريٌّ . .
وصديق سكران . . .

الذبـالـة

حسب الشيخ جعفر

في ذكرى الشاعر أمل دنقل

رياحُ ، ريـاح
رياحُ المفاتيح والخِرَقِ الذهبية
رياحُ الجثثاتِ والأوعية
رياحُ التفاصيل في عُرْيها
رياحُ الضرورة
رياحُ السمنت
رياحُ الأسابيع والمغسلة
رياحُ ، رياح
رياحُ تقيء القصيدة . .

* *

هي الكوةُ الغسقية
تنوسُ الذُبالةُ منها إليها
تدبُّ العوانِسُ منها إليها

تجيء الغُسالةُ منها إليها
هي الكوةُ الديدبان . .

* *

رياح الحيول العجائز
رياح النجاشي والحافلة
رياح الوظيفةِ باليةً في العراء
رياحُ النُخالة
رياح الطحالب تعلو الجبين
رياح الشفاه الصديئه
رياح التوجُسْ
رياحٌ لها جلدُ فأرهْ
رياح لها رغوة في التورط . .

* *

رياح بلا ذاكرة
رياح بلا معطفٍ أو حقيبة
رياح بلا تذكرة
رياح بلا تذكرون
رياح بلا ذكّراني
رياح بلا ذكّرونا
رياح بلا ذاكرين
رياح بلا ذكر ذكرى
رياح تذكرنا بالتذكرْ

* *

قطيع من الماعز الصيرفي
قطيع من الملكات الرثيثة
تلمُ عليها وشاح الجرادة
تلمُ المسابح والحاسبات
لك الحفظة
ولي اليائسون . .

* *

تحاصَرُ بالصَرفِ والزنبقاء
تحاصرُ بالصرفِ والمنحى
تحاصرُ بالصرف والرابية
رياحٌ ، رياح
أفيقا تُحمارُ التفاعي
أفِقْ أرخبيلَ الرطانةِ . . .

* *

رياح الحفة في ركنها
رياح الغطاء المشمّع
رياح التلكؤ بين الأسرّة
رياح أعبّها في مجرّي
رياح لها منتدىً في جيوبي
رياح رياح لها في الروي إكتنازة
رياحٌ تجرُ خطى البائرة
رياحٌ أضابيرها في التسكُع
رياح لها خُفُها في التوعُك
رياحٌ ، رياح
رياحٌ لها خفُّها في ممرّي . .

السّياب على خطّ النـار

عبد الأمير معله

ماضٍ . . .
تلفّك عتمة الماضي وأسمال الزمان . .
ماضٍ . .
على كتفيك هالة محنة
الموج عال
والجذور تكسّر البوابة السفلى
وفي عينيك يرتسم الرهان
ماضٍ كوعد الله
كالسيف المضرج
كالمدى . . هذا الرهان
ماضٍ ، وصوتك موثق بالذِكر والذكرى
وطوع بريقه الباقي الأجنّة
والبيارق والبيانْ
لما أتيتُ إليك
كان الليل يلمع مثل نجمة
والنار تصهل . . والمدافع تشرئب
وباب وجهك مدلهمة
وعلى الشواطىء : ثمّ أكياس الأسنّة
والرمـال
والأرض راجحةٌ
وجاريةٌ مياهك . . .

والرجـالْ

تنمو . . وتنمو أنتَ فيها

طالعاً من بين أكياس الرمـالْ

كالورد تنمو

وردة العبّاد أنـتَ

ووردة العشاق أنـتَ . .

وتلك ناصيـة المدينـةْ

صوت من اسم الله يعلو

حين توجعها قصائدك الحزينةْ

حيٌّ إذن ، أنت الذي طرق المحالْ

وصفاء وجهك مثل دانية الظلال

حيٌّ إذن . . حيٌّ تحرِك ساعديك

وتشق باسم الأرض من كفن عليك

وتقوم . . وجهُكَ مُشرَعٌ بين الرياح

ومشرعاً كالرمـحِ

قمتَ . . وقمتَ . .

تقطف وردةً

أو مزهرية فارسٍ

أو قنبلـةْ

هذا الدم الزاهي ، طريق الجلجلةْ

والنخل ، والنهر المغلّف بالدخانِ

يشقّ باب الأسئلةْ

من نحـن ؟

ما هذي القيامـةُ ؟

والملائكة المهيضةُ . . والضواري والسماء

ومن شهود القافلةْ ؟

نحـن الشهـود

ونحن بادية الزمان

ونحن صرح الجلجلـــةْ

النار باقيةٌ . . وباقٍ أنت

باقٍ وجهنا الباقـــي

وسيل الأسئلةْ

سيل من الدم ، سيلنا

نلوي الصليب هنـــا .

ونختار الشهادةَ

والقيامة والصعود

ونوقظ المـوتـى

ونغلق كل باب الأسئلـة . . .

سيلٌ من الدم

يمسك العرش الذي تبنيه فوق الجلجلـةْ

باقٍ إذن . .

باقٍ ، وماضٍ أنت ،

أنك سورة الماضي ، وميكال الزمان . .

والمدفعية صوتك العالي

وخاتمة الرهان . .

ثلاث قصـائد

سامي مهدي

الليالي :

هدأ المرقصُ

والراقص لم يهدأ ،

ولكنّ التي أوحت بالرقصةِ الأولى

تمنّتْ غيره في آخر الرقصةِ

وانسلّت الى البار

وظلت تحتسي لوعتها فيه ،

وظلت تسأل النادل عمّن لم يجيء بعد ،

ولمّا انصرف الناسُ

ولم يبقَ سواها ،

حملت جثتها حملاً الى البيتِ

ومنَّتْ نفسها بالحبِّ في أمسية أخرى

وعزَّتْها بأنْ قد رقصت

واستمتعت بالشرب حتى الموت .

الخـلان :

أدخلُ التاريخ مغموماً ،

فلا أسأل عمّن يرث الأرض

ولا أجرحُ من يسأل ،

لكني اذا ما اجتمع الشذّاذ من حولي

أجاريهـم ،

وقد أغلو فلا أخفي نواياي ،

فلي في معشر الشذّاذ خلاّنٌ ،

ولي منهم أدلاّء ،

اذا تعتعني السكر

مشى بي واحد منهم الى البيتِ
وان قاربني الموتُ سقاني جرعةً أخرى
وان مت بكاني
وتهاوى ليموت .

الضائع :

رأيته في آخر الشارعْ
يسأل كل عابر
عن رجل ضائعْ
وكان في يديه دفتر صغير
يقرأ شيئاً فيه ثم يستدير
ليسأل الثانيَ
والثالثَ
والرابعْ
عما اذا كان رأى في أول الشارعْ
أو وسط الشارعْ
بقية من رجل ضائع

الساعة الثالثة

سركون بولص

الساعة الثالثة صباحاً ، ساعة القصيدة المنتظرة .
اكتبُ هذه القصيدة على ظهر أيامي
حين أحترقُ كلياً ، يجرفني تعبٌ عظيم نحو الأرض التي تنتظرني
مثل كفٍ تنتظرُ قطعة النقود المقذوفة في الهواء ، منذ عدة عواصف .
دون خارطة ، دون أن ينتظرني أحدٌ حيث أذهب ، ولا أحد ينتظر عودتي ، دمائي العمودية وحدها تذكرني بأنهار وطني ، وفي كلِّ بلدةٍ عيناي الوفيتان
(امتعني الوحيدة) وحدها .
وها أنا أستيقظ مرة ثانية غريباً في جسدي ، كرجلٍ يستيقظُ فجأةً في قاربِ نجدة ، بعيداً عن اليابسة .

صباح سحري

هاجر بعيداً عن نفسه وحطَّ قرب شجرة . كان كلبٌ يقبعُ على ضفاف نهرٍ ، ورجلان يسيران تحت جبل . ومن البعيد ، مرآةٌ تعكس الشمس كانت تتحرك بمرونة في داخل كهف . ادار الكلُ وجهه السحري الى اليابسة ، وعلى الفور استدار الرجلان وأخذا يسيران نحوه .
وسكنت حركةُ المرآة .
أخذ الزمن يتثاقل تدريجياً حتى انهار ، كاطار سيارةٍ منسوفةٍ في طريق ، كنبيلٍ مفلسٍ يتمرغُ في قدميّ دائن .

شعر :

صلاح فائق

١

فجأة تظهرُ أمي الميتة في باحة سجن
يدفعها حارس
يشتمها جلادون : جلبتْ كتابا
وقطعة ثلج
ذابَ الثلج
مزقوا الكتاب
وراء القضبان
هادئاً ، كنت ادخنُ ، أشاهدُ ما يحدث

٢

هذه الأرض ملآى بهدايا العبيد
اقرأُ هذافي كتابٍ بابليّ وأنا في طائرةٍ
يخافها الرعاة
أنظر من النافذة
أراهم يركضون
تتبعهم قطعان ماشية

٣

كنت مقاتلاً
أمضي ، لليالي طويلة
في وديان صخرية
لم يكن معي سلاح
كانت معي أحلامي
في حلمي
رأيتُ صديقاً يعطيني نقوداً :
لأبتعد عن المدن
والغابات
أين أذهبُ ؟
هذا ما يشغلني منذ أيام
قهقهات في البيت المجاور
عاد جاري الى بيته أخيراً ؟

الزائر الأخيـر

عبد الرزاق عبد الواحد

من دون ميعاد
من دون أن تقلق أولادي
أطرق على الباب
أكون في مكتبتي في معظم الأحيان
إجلس قليلاً مثلَ أي زائر ،
وسوف لا أسأل ،
لا ماذا ، ولا من أين
وعندما تبصرني مغرورق العينين
خُذ من يدي الكتاب
أعِدهُ لو تسمح ، دون ضجة ،
للرَّفِ حيثُ كانْ
وعندما تخرج لا توقظ ببيتي أحداً
لأنَّ من أفجع ما يمكن أن تبصرهَ العيون
وجوه أولادي حين يعلمون !

النذير

كلما اخترقت عشبة
رجفت كلُّ أروقة الأرض
أنَّ مسامة حُبٍّ
ستغلق في لحظةٍ بابها
أن قطرة مـاء
تدور على نفسها الآن
مهمَلَـةً
وتعود لتقبع في مخزن الموت
يا عصر كل الحرائق
والأنهر التائهات
هيِّء الفُلـك ،
واضمن لنوحْ
مَن يصدّقهُ
إن طوفانك الغد آتْ
إن طوفانك الغد آتْ

وجه من جمرٍ ومـــاء

علي جعفر العلاق

جمـرٌ
يغمرُ رملَ الروح
بالوردِ ، وماءِ الذاكرةْ
بالشذا والموجِ ،
مفتوحٌ ، كا الأفق ،
على ضوءِ الغيومِ العابرةْ
آهلٌ بالضوءِ ،
والوحشةُ تيجانٌ
من البردِ ، تلفُّ المقبرةْ

* *

كان مألوفاً
كا الماءِ ، مشاعاً
مثل لونِ الصبحِ ،
بل كنّا نـراهُ
بيننـا ،
فينـــا ،
حوالينا ،
وما كنّا نـراهُ
فجأةً ؛
يصعدُ كالغيمة ،
بل يهبطُ كالنيزكِ ،
تنداحُ شظاياهُ :
فتحتلُّ الأناشيدَ ،
وتجتاحُ الميــاهْ . .

* *

بدلاً عنّا يموتْ
بدلاً عن ذلكَ المرعى ،
وذاكَ القمر العالي ،
وعن هذي البيـوتْ
بدلاً عنّي يموتُ . .
لم يعُدْ أصحابَه مقهاهُ ،
والأهــلُ ،
وبعضُ الأصدقاءْ
سيداً صارَ على الكونِ ،
وأصبحنا رعاياهُ الولوعينَ ،
يتاماهُ المحبّينَ ،
له : هـذا البهــاءْ
ولنا : هذي المسافاتُ من الحلمِ التي
تفصلنا عنهُ ،
لنا هذا الغنـاءْ
لشظايا وجهِهِ المجبولِ من جمرٍ ومـاءْ . .

* *

أنت عشبي ،
وكتاباتي ،
ومـائي
حاضناً كلَّ سماءٍ
أنت ملءُ الأغنياتْ
مطراً يغمرُ أرضَ الروحِ بالوردِ ،
وملءِ الطرقات
أفقاً : ينهض ما بين حصاة
وحصاة

• •

السبعينيون

شعراء هذا الجيل أحدثوا ضجة كبيرة في بدايات ظهورهم ، وخاصة عندما شنّوا الحرب على الرواد ، وعلى الستينيين ، وادعوا أن شعراء هذين الجيلين ظلوا ، بالرغم من أنهم رفعوا عالياً راية التجديد والحداثة ، مشدودين الى الماضي .

وقد اعتبر السبعينيون الشعر عملاً داخل اللغة ، هدفه إحداث علائق وفوارق جديدة فيها . ذلك أن كل إرباك لنظام اللغة القديم ، إرباك لمعرفة قديمة وتأسيس لذائقة شعرية جديدة .

يرى فاروق يوسف أن الشعرا حتفاءً متواصلاً بالطفولة وبمفردات الحياة الصغيرة . انه شاعر التفاصيل والأشياء الحميمية ، والطيور ، والنباتات ، والأصوات ، والبرق ، والسحابة الصغيرة الملقاة في محيط السماء الأزرق .

ويدفع زاهر الجيزاني اللغة الى أقصى احتمالاتها وأبعد امكاناتها . والقصيدة التي يكتبها هي القصيدة - الكيمياء في اهابها العربي .

ويقتصد رعد عبد القادر في الكلمات ويختصر كل شيء ، ذلك انه يعتبر أن أغلب الشعراء العرب يثرثرون لأنهم لا يعيشون الحياة ويهابون المغامرة .

ويكتب كاظم الحجاج ، الفتى البصري الحزين ، قصائد يتحول فيها الحزن الى فرح ، والفرح الى حزن .

ويمكن القول بأن هذا الجيل الجديد من الشعراء يتميز بالجرأة ، ويلتهب رغبة من أجل تجديد القصيدة العربية تجديداً عميقاً وحقيقياً . غير أنه يعاني من نقص فادح ، وهو جهله النسبي بالشعر العربي القديم .

انهدام برج بابل

فيصل جاسم

كلما حاصرني برجُ بابل ، أيقنت أني – لا محالة – منهدم تحت
طينة
إذ أنني ، لحظة الزهو ، بالكلماتِ . .
لا أرعوي . .
لا أذود عن الجسد المتشابك بالروح . . .
وبرج بابل ، طينة جُبلتْ من حرائقها لغتي .
يخرج الميتون الى برج بابل
يستنطقون حجارته التي أخرسها الزمن الثقيل
وليس غير الصدى الثقيلِ
هنا أو هناك . .
في الأفق الممتد من سرّة البرج الى رأسهِ
ميتون إذن ، كلّنا ،
وليس سوى عشبةٍ – قشّةً ، في المهب العصيّ من الريح ،
وليس لنا أن نكون جميعاً ، سوى الأفعوان . .
يمتد من آدم الميّت – الحيّ . . . . حتى يدي
وحين يهمُّ نهمُّ جميعاً
كأنَّ لنا عشبةً ، لا نخاف على روحها
وبرج بابل منهدمٌ في اللغاتِ
ومحترقٌ في الكتبْ
كلّما حاصرني بالكلام
حاصرته بالكتابة
وأيقنَ – كلانا – أننا منهدمان ومنهزمانِ ،
تحت طين أقدامنا المتأكسد بالحنين الى الوراء . . .
وبالمضيّ الى المعضلة
من يرفع عني هذا المساء ثقل الوقت وجثته الدبقة ؟
ويأسرني في تقاويم الحائط والعقرب ،
ها أنذا مرتفعاً من أصابعي
في القمم الغريبةِ
لا ثلج ، لا عربات ، لا كلاب . .
هناك . . .
ولا رغباتْ . .
بارد طقس أيامنا ، دون تذكار بابل ، وألواحها
دون أغنيلا من الزمان القديم . .
بارد . . . . ؟ !
هل هو الطقسُ
أم نحن الذين نبرد كلما ازداد توغلنا في الكلام . .
غافلون عن الحجر الذي انطقه أولئك الذين لا أشتهي الآن
ذكر أسمائهم .
أنت تذكرهم . . أليس كذلك . . أيها البرج ؟
أنت تذكر أن بل . . كانت لهم منبع الشمس
بئر المسّرات . .
رغبتهم ، أن يظلوا ، إذن ، قابعين على ربوة النارْ . .
أغنياتهم . . ذلك المدارْ .
وأسماؤهم . . ذلك المنارْ .
وكل مالبرج بابل . . . لهم
احترفوا اللغة في الطينِ .
وأمعنوا في طلوع الاشعة من أظافرهم
ومن أهداب عشيقاتهم
في البيوت الفسيحة

وجـــه

زاهر الجيزانـي

. . تذكرتُ : (في الباص
في ساحةٍ من وراء الزجاجِ
أحدّقُ في وجه زوسٍ
وقد مال منكبه – نحو دُبِّ السماوات
منكسرَ الساقِ
تلمظُ أسنانُهُ الحجريةُ
لن يتفتتَ طين يديه
وها – مطرٌ غاضبٌ منذ يومين
تطغو عليه المدينةُ ، أسفلُها المتآكلُ
ينحلّ طفلُ بجَرّةِ فخّار
ينحلّ حشدُ نساءٍ
وصفٌّ بيوتٍ
وتلغى المدينةُ ، تطغو على مطرٍ غاضبٍ
منذُ يومين
أبصرهُ مثلَ هِرٍّ يُنفّضُ عن شعرهِ الماءَ
معتدلاً لم يمِل
يطردُ الغيمَ عن وجهِ
ويحدّقُ في أسفلٍ يتآكل
ماذا ؟ كأني تراجعتُ عن جبلٍ
كدتُ التقطُ الضعفَ فيه
وذا برقُ صِنّارةٍ
تتخبط سوداء ، مذبوحةً في يديهِ
المدينةُ
غليونها ، ومسراتُ أبنائها
لن يكونَ – سوى وجه زوسٍ
وأحلامَ أعمدةِ البرثنون
وباصٍ تفتتَ في مطرٍ غاضبٍ وتلاشى .

«رؤيـا حـامـد»

كاظم الحجاج

(حامد . . أسير أعيد الى وطنه بعد أن فقأوا عينيه . للدقة . . لقد تركوا له نصف عين»

شفق من لهبٍ تسكنه الألوانْ
بينَ الأحمر القاتلِ واللونِ السرابْ
شفق ترسمه الحربُ على صمت الصحارى
في السكون الداكن الوحشةِ في ليل «الحجابْ»
شفقٌ – أو قلق – يذكره القرآنُ :
– إذ أوجسَ موسى «أني آنست ناراً» –
أحمرُ يفتحه الماءُ
كما تغسلُ الشرطةُ في عالمنا الثالثِ
آثارَ اغتيالْ

*

هاجسنا الأخيرُ بعد أن تركنا أكفّنا
على بحيّة الأكفِ بين عاشقينِ
وابتهجنا أن تملكي عشرينَ من أصابع اليدينْ
وأنْ يكون لي عشرونَ . . وارتبكنا
حين أردنا أنْ نردَّ – في الوداعِ –
كلَّ اصبعٍ لكفّها . . خجلْنا
– أنا وأنتِ – أن نعودَ اثنينْ

*

تتوارى خلفنا ذاكرةٌ للحظةِ – الدهرِ
ويَضْطَلُّ الزمانْ
لوحةٌ مجنونةُ الألوانِ لا ضوءَ ولا ظلَّ
سوى أحمرَ اقتادته فرشاةٌ الى أصفرَ
فانصاعا إلى رعشةِ المزجِ
وصارا شفقاً من برتقالْ
صورةٌ للموتِ إذ يدنو فينشدُّ الجبينْ
دون أن يصفرَّ أو يندى
وتنسَلُّ السنينْ
بين أطراف الأصابعْ
في الزنادِ الساهر الموقوتِ
بين الموتِ والقتل الحلالْ
بينَ أن تقتُل أو يجتازكَ القاتلْ
هل يُدرك حامدْ ؟
أنّ وجهَ امرأةٍ أسمرَ قد يسودُّ
– في البصرةِ – لو ينعسُ حامدْ
أو ينامُ الشكُّ في عين الزنادْ

*

اسمعْ يا حامدُ . . يا حامدْ
ولتكتبْ عندكَ «بالشفرةْ» :
«إطعن قلبَ الحوتْ»
هل تسمعُ يا شرقَ البصرةْ ؟
اسمعْ أسمعْ يا بيروت

*

طلقةٌ أخطأها القاتلُ فأسودَّ الدخانْ
لم يجد حامدُ إلاّ ألفاً بين جفنيه وعينيهِ
وقد شقّتِ الصمتَ المدوي
لم يكن يعرفُ ما الوقتُ الذي لوّنَ عينيهِ
ثوانٍ . . أو زمانْ

*

(في الأسر لي نجمةٌ تهدي إلى وطني)

*

لم تسعنا غرفةُ التسفيرِ
– كنا أربعينْ –
منعوا أرجلنا أن تنثني
فجلسنا . . واقفينْ

*

داهمني «الحراسُ» في منامي
دسّوا أصابعَ الشكوكِ تحت ظلمتي
وفتشوا . . وفتشوا بين ثنايا خاطري وفرشةِ السرير
لم يعثروا إلاّ على رصاصةٍ
فأسفوا لأنهم ما أسروا ضميري

*

في الطريق الى بيتنا
باغتتني ملامحُ وجهٍ يحدّقُ بي من خلالِ الزجاجِ
تذكرتهُ صدفةً . . كان وجهي أنا

*

في حضن أمي طافَ بي «سلمانْ»
لم أغمض عيوني – مُذ صادروا عيني لم أغمضْ عيوني –
لكنّ أمي حاصرتْ لي النومَ ردَّت لي نعاسي
– في الأسر أنسوني نعاسي –
غنّتْ إلى أن طافَ بي «سلمانْ» في ثوبِ الصحابةْ
خجلانَ من عينيَّ مرتجفَ اليدينْ
ألقى عمامته عليْ
وتناوحت في الأفق رجفةُ صوتهِ :
إني بريءٌ يا بنيْ . . إني بريءٌ يا بنيْ

بيـوت

رعد عبد القادر

أثمة مأوىً لنا غير أعصابنا نستريح لها كالبيوت
نؤثثها تارةً بالصراخِ ونصبغ جدرانها بالسكوتْ
ومن أجل الاّ نجوع ونعرى
زرعنا الحدائق أشجار توتْ
أجل كلُّ عائلةٍ بيتها من حديد
أجل كلُّ عائلةٍ شمسها عنكبوتْ
رأت موتها لا يموتْ
لذا فهي من راحةٍ إذ تنال الرضا
تكره الجبروت

رصد

كلماتي . . .
لا أدفعُ عنك الاّ القتل
فوراء التل
بالقناصةِ
والناظـورْ
يترصدني صمت الليـل

بيـت الشاعـر

هادي ياسين علي

بيتي أنا الريح
وسقفهُ الدخانْ
وبابُ بيتي حطبٌ من غابةِ الروحِ

ومقبضُ البابِ يدي

وعُتبي روحي . .

بيتي أنا الشعرُ

وحارسي الزمانْ

طائر الروح

لو كان صدري قفصاً لطائر الروحِ

لحرّرت له الفضا

وأنبتُّ ضلوعي شجراً

ينتقي منها عيوني ثمراً

ودمعي ريقاً له

اذا ارتضى .

ما الروح الآ طائرٌ مكابرٌ

يحنُّ للسجنِ اذا أطلقته . .

وإنْ أبقيته

حنَّ الى الفضا

المـوت

حسناً

سنوصد باب منزلنا

ونكتب فوقه : (إنا رحلنا)

ونوصد كلَّ نافذةٍ

ونطفىء ضوءنا

وان نادى علينا . . سوف نهمله

ونختم سمعنا بالشمع إنْ مرّتْ يدٌ بالبابْ

ولكن

سوف يأتينا

ويخرج من دواخلنا

ويأخذنا ويمضي . . .

فيترك في زوايا البيت أصداءً

وثقباً أسود في البابْ

الفـانـون

ما لنا نحنُ

وما للعاصفةْ ؟

فلقد كنّا رماداً ونُثرنا

وتخلّى الماءُ عنّا فانكسرنا

فغدونا

محضَ ريحٍ في شباكٍ تالفةْ

بيـن قلبي وبيني

فاروق يوسـف

أ

في طريق الهلاك

لا أرى أحداً

غير قلبي وغيري

*

ب

لا قوارب في النهر

لا غيمة في السماء

لا نهاراً

فقط

عتمة تتدافع فيها عيون القطط

*

ج

دونما حاجة للغناء

دونما رغبة في البكاء

دونما ضجة أو كلامْ

رحل الغصن

واستيقظت صرخة وسط خضرته

قال شيئاً
ونـامْ

*

د

بين قلبي وبيتي
سبلٌ لا تؤدي
بين قلبي وبيتي
غابة من رمادٍ وورد

*

هـ

هذا الحجر النائم من سنتين
في باب الدارْ
علمني كيف أهذب خطواتي
وأريق عليه الأشعارْ

*

و

الثعالب مستنفـرهْ
كالرياح
وعلى الشجرهْ
طائر مثخن بالجراحْ

*



فاروق يوسف

الرسم الحديث في العراق

ثلاث تجـارب

ثلاثة رسامين عراقيين ، جمعهم الحرف العربي وكان فيما بعد أداة تميزهم واختلافهم . شاكر حسن آل سعيد وضياء العزاوي ورافع الناصري . الأول ينتمي الى جيل ما بعد الرواد ، ذلك الجيل الذي نما على هامش حركة الريادة الفنية ، قريباً منها ، غير أن عدداً من أفراده سرعان ما امسكوا بالمبادرة الجمالية كلياً وفي مقدمتهم الرسام آل سعيد . والآخران ينتميان الى جيل الستينات ، ذلك الجيل الذي طرح **«الانسانية»** موضوعاً وهدفاً ، واستطاع عدد من أفراده أن يشكلوا تياراً مهماً داخل الجسد التشكيلي العراقي ومن ثم العربي ، فيما بعد .

سنة ١٩٧١ أقيم في بغداد معرض «البعد الواحد» الذي عبر عن توجه جماعي الى استعمال الحرف العربي ، وكان الفنان آل سعيد داعية هذا المعرض ومنظره ، حيث جاء في البيان الذي أصدره هذا الفنان بمناسبة اقامة المعرض المذكور ما يلي : «الحرف العربي والحرف عموماً يمثل عناية الفن المعاصر بالمضمون الفني كقيمة وليس كمهارة . وكانعكاس ما لفكرة فلسفية . انه قيمة بمعنى كونه [شكلاً – مضمونيا] » .

وبرغم مشاركة الفنانين العزاوي والناصري في معرض «البعد الواحد» فان الأفكار التي وردت في ذلك البيان هي تجسيد لطبيعة الفن كما يراها آل سعيد وليس كما يراها الآخرون ممن عرضوا معه أعمالهم . ولقد تطور هذا الاختلاف في النظر الى دور الحرف في اللوحة ، وبالذات في أعمال الثلاثة ، حيث ظل الحرف يتردد في أعمالهم ليس كزائر طارىء ، أو كجزء تزييني من السهل القيام بحذفه ، بل كعنصر أساسي ومؤثر من عناصر اللوحة ، بل هو المركز في معظم أعمالهم .

إن الحرف لم يعد يشبه نفسه . ذلك أنه كان يؤدي في أعمال كل واحد من الثلاثة المذكورين دوراً مختلفاً عن الأدوار التي يؤديها عادة . بل ان دوره كان مختلفاً تبعاً للمراحل التي يمر بها الفنـــان . ولم تعد الصفة التأملية هي اللازمة التي تتردد بين عمل وآخر غير أن ما يوحد بين هؤلاء الفنانين الثلاثة هو أنهم في اجتهادهم الرصين والواضح في البحث التقني والأسلوبي والفكري ابتعدوا عن تكوين قناعات نهائية بصدد اللوحة بكل عناصرها ، وابقوا الباب مفتوحاً أمام مزيد من التغيرات التي تصيب أحياناً الجوهر من العمل الفني .

وبرغم ما يتعرض له استخدام الحرف العربي من انحسار في بعض المراحل قياساً لما يشهده من ازدهار في مراحل أخرى ، فان الدعوة الى استخدامه كانت عميقة وصادقة لدى آل سعيد والناصري والعزاوي الى الدرجة التي كان فيها لديهم عاملاً مهماً في إحداث تطور نوعي واضح في أعمالهم .

فالحرف بالنسبة لهم ، بغض النظر عن اختلافهم في النظر اليه لم يكن مجرد وسيلة ، ولا أداة ، ولم يكن في ذات الوقت هدفاً نهائياً . فالعمل الفني هو الهدف اضافة الى ما يحققه العمل الفني على صعيد دفع الفنان والمتلقي في آن واحد الى الانشغال الجمالـي .

١ – شاكر حسن آل سعيد

شاكر حسن آل سعيد (ولد في سنة ١٩٢٥ في السماوة ، إحدى المدن العراقية الجنوبية وكان من المساهمين في تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث التي تزعمها الفنان الراحل جواد سليم . وقد كانت أعماله في تلك المرحلة (١٩٥١) منسجمة شديد الانسجام مع الدعوة التي أطلقها الفنـان سليم من أجل اكتشاف العناصر الجمالية في البيئة المحلية ، والاتصال بمثال كلاسيكي عربي في الرسم ، وكانت أعمال الواسطي بالنسبة لجواد هي ذلك المثال .

ظل الفنان آل سعيد يرسم بخطوط مرهفه كل ما يلتقطه من مفردات الحياة اليومية ، مستعيناً بالعين مرة ، ومرة أخرى بالذاكرة . حيث شكلت الحكاية الشعبية عنصراً مهماً في

بلورة عملية الاتصال بالقوة السحرية التي ينطوي عليها واقع الروح المحلية . وكانت حكايات **ألف ليلة وليلة** في مقدمة تلك الحكايات . وبرغم تحوّل آل سعيد الى التجريد أثر اكتشافه ما ينطوي عليه الحرف العربي من قيم جمالية ومضمونية ، فان الرسم بالنسبة اليه لم يفارق مغزاه الفكري . ويبرز ذلك في الكثير من الأعمال التي تكون الممارسة الفكرية فيها مقصودة لذاتها ، بينما تتعرض الممارسة الجمالية للضمور أحياناً ، أو للاحتجاب .

وبعد ذلك استجابة للسياق التأملي الذي انتظمت أعمال الفنان آل سعيد فيه .

آل سعيد ينوع في استخدامه للحرف . مرة يجيء الحرف منفرداً وأخرى يجيء كجزء من كلمة ، أحياناً يكون الحرف هامشياً حيث تكون الجملة هي المقصودة ، غير أنه كان دائماً مرتبطاً بدلالته ، أي أنه كان يحيل الى خارجه ولا ينفتح باعتباره كياناً جمالياً خارقاً .

يقترب آل سعيد أحياناً من التسجيل فيدخل الحرف الى قيمته الاصطلاحية المشاعة ، ويكون الحرف أحياناً آخر جزء من بناء تشكيلي - لغوي ، يكون حصيلة للتعامل الانساني مع البيئة .

ان **إنسانية** البيئة تبدو أكثر وضوحاً في المراحل المتأخرة لشاكر حسن آل سعيد ، حيث لجأ الى التعامل مع الواقع من خلال «الاثر» ، وذلك عبر اتجاهه الى رسم الجدران بكل ما فيها من شقوق وندوب ورسوم وخطوط عشوائية سريعة . واستطاع في هذه الأعمال أن يحقق نقلة نوعية كبيرة على الصعيد التقني واستعمال المواد المختلفة وإحداث حروق في أجزاء من اللوحة ، واللصق على سطحها .

لقد اعتبر آل سعيد ما يقوم به من تسجيل ضرباً من ضروب التأمل لاكتشاف مفردات تشكيلية جديدة ، تحقق صلة الفنان بالمحيط ، من أجل استبدال **الواقع المجرد بالتجريد الواقعي** .

إن معظم أجزاء العمل الفني - قياساً لانتمائها للواقع - هي مصنوعة سلفاً . ساهم في صناعتها العديدون من مجهولي الهوية ، ودور الفنان يقتصر على تسجيل الظاهرة ودفعه باتجاه دلالاتها ولهذا فان البناء اللغوي للوحة هو الأهم . هذا البناء يبدأ من لحظة التقاط الفنان لحقيقة الدلالة اللغوية لينتهي مع تحقق اتصال المتلقي بهذا الحقيقة مروراً بكل ما تحدثه من ردود أفعال وقناعات واستجابات .

فالعمل الفني (اللوحة) بالنسبة لشاكر حسن آل سعيد لا تلتقي بذاتها بل هي وباستمرار تعيد صياغة ذاتها مع استمرار اتصالها بالمتلقي .

٢ - ضياء العزاوي

أصدر ضياء العزاوي (ولد سنة ١٩٣٩) سنة ١٩٦٩ ومعه خمسة فنانين من بينهم رافع الناصري بياناً فنياً أسموه «**نحو الرؤية الجديدة**» ، وبرغم الصفة الخطابية الرافضة التي تميز بها هذا البيان ، فقد قام بكشف الأسس التي يقوم عليها الاختلاف بين فناني الستينات والفنانين الذين سبقوهم، ليس على صعيد الصياغات الأسلوبية فحسب ، بل وعلى صعيد القصد الفكري للعمل الفني ، حيث بدا واضحاً أن الستينين لا يسعون الى القطيعة مع الانجاز الفني للأجيال التي سبقتهم ، بل أن ما لديهم من أفكار ورؤى وتطلعات تنطوي على قدر كبير من الرغبة في إعادة النظر بقيمة العمل الفني ودوره الخلاق وعلاقته بما هو منجز سلفاً . لقد أصبحت ثنائية «المعاصرة - التراث» واحدة من أهم القضايا التي تؤسس عليها قناعات فكرية وأسلوبية مؤثرة . فضيلة هذا الجيل أنه لم ينجر الى اجترار المنجز الباهر ولم يتوقف عند حدود التعليق والاضافات التزيينية ، بل كان جدلياً في الأخذ والعطاء ، التأثر والتأثير ، الحذف والاضافة ، الثبات والتغيير . وكان ضياء العزاوي واحداً من أهم المندفعين في هذا التيار .

لذلك فان اهتمام العزاوي بوحدات الفن العراقي القديم ، لم يكن مفتعلاً ، فإضافة الى أنه درس الآثار أكاديمياً ، فان اكتشافاته الجمالية والفكرية التي تحققت اثر اتصاله بالأثر كان لها أكبر حيز ضمن الدوافع التي شكلت قاعدة للتوازن بين الانتماء للحاضر (المعاصرة) وتفحّص الماضي بعين دقيقة ومحبة .

غير أن العزاوي حرص حرصاً شديداً على أن لا تكون المفردة المستلة من الماضي المحور الأساسي للوحته ، بل أنها كانت في بعض الأحيان جزءاً من الانفعال لا يمكن فصله على حدة .



إحدى لوحات الفنان شاكر حسن آل سعيد .

وبذلك فقد استطاع أن ينتقل من مرحلة الانبهار والحساسية تجاه الاثر ، الى مرحلة التعامل مع روحه ، بكل طاقاتها الرمزية وقدراتها الايحائية .

إن تعامل العزاوي مع الملحمة القديمة ، عزز مفهوماً متقدماً وأصيلاً للإنسان في أعماله ، برز جلياً في مختلف مراحله الفنية حيث كان الانسان – الاسطورة يشغل المسافة الأكبر في وعي ضياء العزاوي وعلى سطح لوحاته . وقف هذا المفهوم وراء تناوله أو معالجتـه الجريئـة لشخصيته الفدائي – المقاتـــل والفدائي – الشهيد . حيث استطاع العزاوي أن يستل من بين ظلال الموقف اليومي المعاش ببطولة مفردات تؤكد اتصاله بالموقف الاسطوري – التخيلي .

ضياء الغزاوي لم يتوقف كثيراً عند أعتاب أي مرحلة من مراحل تطوره الأسلوبي – وكان دائماً بصدد مشروع في متمـــيز . فهو لا يقدم لوحاته الا فيما ندر ، الا ضمن مشاريع .

ويعد استعماله للحرف فاتحة لاطلاق ولعه بالشعر ، حيث قام بادىء ذي بدء برسم عدد من القصائد الشعرية الحديثة . ثم قدم مشروعه الكبير (المعلقات) حيث قام برسم عدد من القصائد التي كان لها موقع متميز في خارطة الشعر العربي القديم .

في **المعلقات** لم يكتب العزاوي أبيات القصائد لكي تقرأ ، بل ان هدفه كان يكمن في اكتشاف شخصية القصيدة جمالياً . بالرغم من أن الكلمة لم تفارق رسمها العربي المألوف .

ومن الحرف في المعلقات ، انتقل العزاوي الى التجريد الأقصى حيث أصبحت المساحات اللونية هي التي تتحكم بحركة اللوحة ولم تكن معظم هذه المساحات في بعض الأحيان بعيدة عن شكل الحرف ، الذي حرره العزاوي من قيمته المضمونية ومن قوته الاصطلاحية ، ليستفيد من قيمته الجمالية وقدرته المطلقة في التشكيل .

العزاوي الذي يقيم في لندن منذ سنوات كفنان متفرغ لم يفارق أصوله ، وما تزال ألوانه (نوعها ، طبيعتها ، حركتها وبناءها) هي أكثر قرباً الى ألوان النسيج الشعبي في العراق ، من أي شيء آخر .

٣ – رافع الناصري

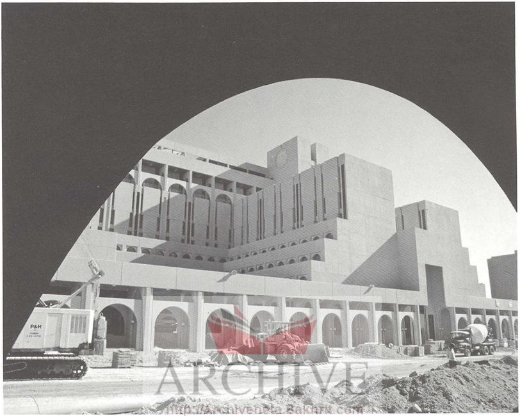
رافع الناصري (ولد سنة ١٩٤٠) ، درس الرسم في بغداد وبكين ولشبونة . وكان لكل مدينة من هذه المدن أثرها الخاص والمختلف في تشكيل جزء من شخصيتـه وعمارتـه الأسلوبية المتميزة . أخذ من بغداد الأصول والمباديء ومن بكين الولع بالطبيعة واعتبارها المصدر الأساسي لكل ما له علاقة بالتعامل البصري – ومن لشبونة المعالجات التقنيـة الحديثة بدقة فريدة من نوعها . وحين عاد الى بغداد كان بانتظاره واقع في مشحون بل وملغوم بالمغامرة . لذلك فقد كان من الطبيعي أن ينتمي الناصري لهذا الواقع ، بل وان يكون رائداً مهماً من بين رواد التغيير الذين يتحكمون بحركته .

منذ بدء وضوح شخصيته الأسلوبية وقف رافع الناصري على الفن من أسلوب : أسلوب يؤكد على أن العمل الفني ما هو إلا استجابة مباشرة لتعامل بصري . وأسلوب آخر يؤكد على قيمة التنافر بين ما هو ذهني (فكري) وبين ما هو بصري ، وينحاز الى التعامل الأول .

ولأن الناصري اكتسب حباً شديداً للطبيعة ، فقد كان ولا يزال دائم الانحياز لها – أخذ منها معظم مفردات لوحته – وبرغم تجريديته فقد كان ميالاً الى الجانب الأكثر وضوحاً منها . والطبيعة لديه لا تنطلق من صفتها المباشرة ، ولا تلغي هذه الصفة بشكل كلي . فهناك دائماً ما يدل عليها ، وقد أصبح الأفق الصفة الأكثر بروزاً وتميزاً لأعمال الناصري ، وكل المفردات الأخرى تنمو في ظله ، ولا تخترقه ، بل تقف خاشعة وسط صمته .

تعامل الناصري مع الاشارة بذات القوة التي تعامل بها مع الحرف . فالاشارة لديه تعبير عن صلة بالانسان ، ارتباط بالجانب المطلق من شخصيته . وهي لذلك تتجاوز صلابتها المادية الى مغزاها الروحي . الأسهم ، اشارات الحساب ، الأرقام ، كلها محاولة لتشخيص الأثر تعريفاً عن الغياب المادي لصانع الأثر بحكم التجريد .

وبالرغم من أن رافع الناصري هو أكثر الرسامين العراقيين المعاصرين استفادة من الطبيعة ، غير أنه لا يتعامل معها من موقع المتلقي المستلب ، وهو لا يكتفي بمعاصرته لها ، انشداده



بناية حديثة في بغداد .

إليها ، انبهاره بها ، بل يُخضعها لتجاربه ، يفككها ، يحيلها الى أجزائها ، عناصرها الأولى ، يمنع هذه الأجزاء والعناصر من الاتصال ، ليعيد المشهد مثلما يراه ، أو يود أن يراه .

واذا ما كانت أعمال الناصري في منتصف السبعينات قد انحرفت بشكل واضح باتجاه تكريس الهدوء والرقة والشاعرية وتوفير قدر كبير من الراحة والاطمئنان والألفة ، فانها في منتصف الثمانينات قد انحرفت باتجاه عنف واضح هو انعكاس لانفعال الرسام بالحدث الخارجي . ولم يقع هذا على صعيد المعالجة المضمونية أو الأسلوبية للعمل ، بل أثر ذلك حتى على الشكل الخارجي للوحة – حيث بدأ إطار اللوحة يأخذ هيئة الشكل الداخلي ، ولم يعد مهماً أن تأخذ اللوحة شكل مستطيل أو مربع ، بل أن الناصري عرض في معرض (١٩٨٦) لوحات أخذت شكل صليب .

وبعد أن كان الناصري قد انقطع عن التشخيص زمناً طويلاً نراه يعود الى الجسد الانساني . غير أن هذا الجسد لا يأخذ هيئته المرئية ، إنه جسد مفكك ، معرّض للتلف ، بينما تعرضت أجزاء منه للزوال الكامل ، جسد رهين ببصر الرسام ، ومحكوم بلحظة الرؤية وما يقف وراءها من انفعال .

شربل داغر

بغـداد
مدينة النحاتين

لا نأتي إليه بل نصعد باتجاهه . لا نمشي فيه بل نرتقي . كأن أحجار طريقه درجات للتسامي والتعالي عن الأرض . أحجاره رصت بطريقة خاصة تجعل الزائر يميل الى الأمام ، وينحني دون قصد ، خشوعـاً وتهيباً للموقع الجليل . ننحني مع الصاعدين الى التل المرتفع ، الى زقورة بغداد الجديدة . يقصدونه للزيارة ، للتعرف ، للتذكر والتأمل ، أفراداً وجماعات ، خلال أيام الأسبوع ، يوم الجمعة خاصة . صارت لبغداد مواعيد – تقاليد مع «نصب الجندي المجهول» ، وخلال فترة قصيرة .

العراقيـون القدماء ، الذين كانوا يعيشون في المناطق الجنوبية خاصة ، كانوا ينتخبون دوماً المكان العالي والتل المرتفع موقعاً لمقدساتهم وطقوسهم ، «نصب الجندي المجهول» الجديد هو زقورة العراقيين الحاليين . فهو يرتفع في بغداد المسطحة ١٥ متراً ، وترقد في مثواه وتتقد شعلة الشهادة العراقية .

الطريق الخاصة المؤدية اليه طويلة كفاية بحيث يلج الزائر أروقة الخشوع وتصيبه عادات التأمل والتهيب . نترك وراءنا شيئاً فشيئاً ضجة الدنيا الزائلة ، ثرثرة الشوارع وأصداء الأيام العابرة . جندي عراقي ، مجهول حقاً ، يستقر في هذا النصب . حوله يتحلقون وفيه يجدون الرمز الذي يربطهم بالوطن . لا تعود فكرة بناء هذا النصب الى اندلاع الحرب العراقية – الايرانية ، بل ترقى الى ١٣ سنة سابقة ، لكنه اتخذ بعد افتتاحه في ٣ – ٧ – ١٩٨٣ معنىً وطنياً بالغاً في العراق ، لا تعرفه عادة أنصاب الجندي المجهول في العالم ، حيث تتحول الى مواقع مهملة لا يزورها الا الرسميون ، وفي الأعياد الوطنية والمناسبات الوطنية .

يتألف النصب من ثلاث وحدات ، غير ضريح الجندي . انه منشأة معمارية – نحتية ، تتألف من : المتحف ، الملحق بالنصب والقائم في قاعدته السفلية ، بوق الجندي المقلوب والترس .

يمكن التمتع في المتحف برؤية قطع عسكرية مختلفة ، نتعرف فيها على أسلحة العراق الفردية في هذا القرن . يتوقف الزائرون غالباً أمام بعض الواجهات الزجاجية ، حيث تعرض أسلحة حربية ذات قيمة تاريخية . خلف المعروضات تقوم المقابر الرخامية ، التي ستضم لاحقاً عظماء العراق . لم تثبت بعد قائمة الذين ستضمهم هذه المقابر ، الا ان الفنان خالد الرحال ، مصمم النصب ، يعرف تماماً موقع قبره . انه «الخالد» الوحيد المعـــروف في قائمة الخالدين . سألني الرئيس عند تدشين النصب : «ماذا تتمنى ؟» ، فأجبته بأنني أريد أن أُدفن في مقابر هذا النصب . وهكذا كان . أصدر الرئيس قراراً بتكريس القبر رقم ٧ لي ، يروي لنا الرحال .

«بيض صنائعنا ، سود وقائعنا ، خضر مرابعنا ، حمر مواضينا» هذا البيت الشعري يلف البوق المقلوب . يرتفع البوق بجانب النصب . إنه بوق النفير ، بوق النشيد الجنائزي – العسكري للجندي المجهول . الا ان الوحدة الأساسية التي يتألف منها هذا النصب هي الترس ، ترس الدفاع عن الوطن . نراه وهو على أهبة الوقوع على الأرض ، قبل أن يسقط من يد الجندي المجهول . يتقلب الترس قبل سقوطه دون أن يقع . حركته ملتبسة بين الثبات والوقوع ، بين الدفاع والشهادة .

العراقيون يفدون لزيارة النصب أفواجاً أفواجاً . اعتادوا عليه حتى انهم ألفوه ، خاصة وأنهم يلمحون القسم الأعلى من الترس أو من البوق المقلوب من بعيد ، من أمكنة عديدة في المدينة ، النصب مثل التمثال لم يعد جسماً غريباً في مدينة اسلامية مثل بغداد . قد يعود أصل هذا التقليد الفني الى أيام الانتداب البريطاني ، لكن العراقيين وجدوا فيه شكلاً للتعبير عن رموزهم وقيمهم ومقدساتهم .

يرتفع في أول «شارع السعدون» – أشهر شوارع بغداد – تمثال طبيعي صغير ، يعود لعبد المحسن السعدون ، أحد رؤساء الوزارات العراقية السابقين . انه التمثال الوحيد الذي بقي من أصل ثلاثة تماثيل طبيعية كانت تنهض في بغداد حتى منتصف الخمسينات . التمثالان الآخران ، للملك فيصل الأول والجنرال الانكليزي مور ، قامت بتكسيرها الحشود الجماهيرية التي اجتاحت شوارع بغداد إثر ثورة تموز ١٩٥٨ ، التي أطاحت بالنظام الملكي . انكليزي وايطاليان صمموا التماثيل الثلاثة المذكورة ، ولن نعرف منحوتة لفنان عراقي في بغداد إلا في مطلع الستينات . يتألف هذا النصب من أربع عشرة وحدة من البرونز ، في كل من الكثير منها شخصان أو أكثر ، وينتشر على إفريز طوله خمسون متراً ، وعلو منحوتاته ثمانية أمتار (تحتوي الوحدات بمجموعها على خمسة وعشرين شخصاً ، فضلاً عن حصان وثور) . عبد الكريم قاسم طلب من الفنان سليم انجاز هذا النصب تخليداً للثورة التي أطاحت بالنظام الملكي في العراق : «ورغم ما أعطي جواد سليم من حرية في تمثيل ذلك ، فقد كان عليه قبل كل شيء أن يمثل ثورة ، أرادها الشعب ، ولكن نفذها عسكري . وهكذا جاء القسم المركزي من النصب» «جبرا ابراهيم في «جواد سليم ونصب الحرية» – وزارة الاعلام – مديرية الثقافة العامة – بغداد – ١٩٧٤) . لن نتوقف مطولاً أمام هذا النصب ، ما يثير انتباهنا فيه أمران : النصب يحكي حكاية ما ، سلسلة اذا جاز القول ، وان

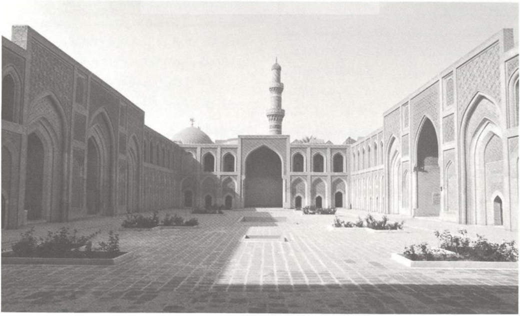
التماثيل جاءت في هذا النصب واقعية أو رمزية أو مزيجاً من الطريقتين ، ان هذين الامرين نجدهما في التكوين والاسلوب اللذين عرفتهما لاحقاً النصب والتماثيل العراقية في بغداد .

يكتب جواد سليم في مذكراته ليوم ١٥ - ١ - ١٩٤٤ (أي قبل بدئه بتخطيطات «نصب الحرية» بخمس عشرة سنة بالضبط) : «انني كثيراً ما أمثل دور النحات بالمؤلف الموسيقي . فالمؤلف الموسيقي تتعلق درجة انتاجه بكثرة سامعيه ؛ فكلما كثروا كثر انتاجه وأخذ شكلاً أرقى وأنفس ، وكلما قلوا صفوت انتاجاته وقلت قيمتها . والمؤلف الموسيقي لا يمكن أن يؤلف سمفونية أو أوبرا إلا بطلب حكومي أو طلب إحدى الجمعيات الكبيرة . كذلك النحات لا يمكن أن يعمل غالباً إلا للحكومة أو الجمعيات . وتتشابه القطعة الموسيقية بسعة رسالتها مع النصب الموضوع في أحد الميادين والذي يعطي فكرة نبيلة عالية لكل سائد» . ان التشابه بين عمل النحات وعمل المؤلف الموسيقي لا يتوقف عند هذه الحدود وحسب ، فهو قائم أيضاً في ايقاع وبناء العملين . بحث جواد سليم في هذا النصب عن «الهارموني» (كما هو عليه الامر في العمل السمفوني) حين وجد إيقاعاً متصلاً ومنقطعاً لشخوصه ، في حركة نغمية واسعة وتصاعدية تؤكد على قيمة الحرية في تاريخ العراق ، يستحضر النصب في مقطوعات ومشاهد تاريخ التحرر العراقي منذ أقدم العصور . انها حكاية نحتية متدرجة ومتسلسلة في مشاهد مستقلة ومتكاملة في آن معاً .

ان هذا البناء «الحكائي» (اذا جاز القول) ، ذا الشخوص الواقعية أو الرمزية ، نجد بعضه جواد سليم في عدد من المنحوتات العراقية ، هذا يصح في أعمال النحات محمد غني حكمت ، مساعد سليم في إنجاز «نصب الحرية» وفي أعمال خالد الرحال أيضاً . هذا نلقاه في «نصب المسيرة» لخالد الرحال ، أو في «كهرمانة» لمحمد غني حكمت .

«للعراق مستقبل باهر في النحت لافتقار متاحفنا وميادينا وبيوتنا الى انتاج النحات . وكما كانت في أوروبا حركة واسعة بعد الحرب العظمى لاقامة النصب التذكارية واشتراك النحات والمعمار في عمل دنيا جميلة فان انتهاء هذه الحرب سيفتح باباً واسعاً لاشتراك الفنان في بناء دنيا جديدة مفرحة وصالحة» . لم يخطيء جواد سليم في تقديراته ، حين كتبها في ١٩٤٤ في مذكراته ، وما كان ينتظره من الدولة - سند النحاتين في هذا الشأن - تحقق بصورة كبيرة بعد رحيله ، ابتداء من ١٩٦٩ . «في البداية ، يتذكر الفنان الرحال ، أثث التماثيل والنصب بشكل فوضوي وغير منظم . ولما جرى تخطيط عمراني جديد لبغداد ، أزيلت تماثيل من امكنتها ، وبعضها

جامعة المستنصرية في بغداد .



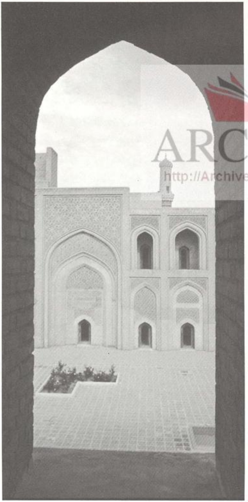
حافظ على أمكنته» . في ١٩٦٩ اقترحت «أمانة العاصمة» على خمسة نحاتين عراقيين نحت شخصية عراقية تراثية (أبو جعفر المنصور والمتنبي ، الفراهيدي ، الكندي . . .) ، على ارتفاع خمسة أمتار ، وبالحجر . «ما كانت لغالبيتنا تجربة بعد في مثل هذه المارسات» ، يعترف لنا النحات حكمت . أنا كنت أمتلك معرفة نسبية ، خاصة في مسائل التكبير والأحجام ،نظراً لتعاوني سابقاً مع جواد سليم» . في «منتزه المسبح» نلتقي المنحوتات الخمس ، بخطوطها البسيطة ، بتصاميمها الضعيفة ، التي تكشف عن بداية هذه المسيرة الفنية الغنية ، لبغداد كمدينة ، وللنحاتين كممارسة فنية جديدة .

الفنان يواجه لأول مرة مشكلة فنية مزدوجة : التوقف بأشكال ومعان «جماهيرية» (اذا جاز القول) ، والتوصل الى صياغات شكلية لأحجام كبيرة ، غير القياسات الصغيرة التي يعمل عليها النحاتون غالباً ، وذلك في مسابقات أو بتكليفات ولكن كيف يمكن نحت هذه الشخوص ولا يعرف النحاتون لها صورة ؟ قامت «أمانة العاصمة» بتنظيم مسابقة لتصميم تمثال حمورابي ، يحكي لنا الفنان حكمت . عدت الى كتب التراث والتاريخ للتوقف بـ «صورة» ما عن هذه الشخصية الخالدة ، لكنني لم أجد حمورابي حاضراً الا مرة واحدة ، فوق مسلة ، حافي القدمين ، وذليلاً ، فقلت لنفسي : هل أنحت حمورابي بهذا الشكل الذليل ، هو الذي ظل حاكماً طيلة ٤٠ سنة ، وكان موحداً للبادية والمدينة وجامعاً للقوانين ؟ هل يمكن أن يظهر بهذه الوضعية المزرية ! ؟ الا انني اجبت نفسي ، وبعد تردد ، حمورابي كان ملكاً ، ويجب أن يحضر هكذا . هكذا صممت للمسابقة نصباً لحمورابي وهو واقف ، متمكن من السلطة والقوة . . .» وفاز تصميم حكمت بالمسابقة .

«الحيرة تهزمني دائماً ، قبل الانتهاء من تصميمي» ، يكشف لنا الفنان حكمت . فهو لم يعمل منذ منحوتته الأولى «أبو جعفر المنصور» في ١٩٦٩ الا على الموضوعات والشخوص التراثية أو الاسطورية أو التاريخية ، كاشفاً عن جوهرها الانساني . مشغل الفنان حكمت متحف عراقي مصغر ؛ مصغرات ومجسمات هي جهد وحصيلة بحوث طيلة سنوات عديدة ، تحكي الاساطير البابلية والسومرية أو القصص الاسطورية مثل حسن البصري والسبع بنات . «السندباد البحري» حاضر أمامنا في المشغل ، ينتظر فرصة تنفيذه منذ ١٩٧٢ ، تاريخ تصميمه . ينتظر السندباد واقفاً ، ناظراً الى بعيد ، مكتشفاً الآفاق . كان يعود السندباد في كل قصصه ، وبعد رحلاته كلها ، مع «الكلك» ، وهو عبارة عن مجموعة من الأخشاب المترابطة التي يقف عليها . نلقاه في المنحوتة يقف فوق الكلك ، وعينه على الأفق : حتى يصل ؟ أما تجعدات ثيابه فهي تحكي قوة الرياح . يحلم حكمت بتنفيذ هذا النصب ، وأن يجعله ينهض فوق نهر دجلة ، فوق ثلاث عوامات مربوطة بعمق النهر . يصعد النصب مع النهر أو يهبط معه ، كما يميل مع الريح أيضاً ، بفضل نظام العوامات هذا . «انه حلمي» ، يعيد حكمت التأكيد على مسامعنا ، «لأنني أشارك السندباد في أمنيته للبحث والوصول وفي عدم التوقف والسفر» .

أليست هذه هي حال الفنان ؟ الفنان حكمت لا ينتهي من عمل إلا ليباشر عملاً جديداً ، مثل السندباد في رحلة الى أخرى ، من مغامرة الى مغامرة . ينتظر السندباد رحلته الجديدة ، أما أعمال

جامعة المستنصرية في بغداد .



حكمت الأخرى فقد استقرت في مواقعها ، في ساحات بغداد أو أمام مبانيها الرسمية .

قليلون جداً في بغداد الذين كانوا يعرفون كهرمانة . انها المرأة الذكية التي قضت على «الأربعين حرامي» ، الذين كانوا مختبئين في الجرار ، وذلك بسكب الزيت المغلي فوق رؤوسهم الواحد تلو الآخر . اختار محمد غني حكمت هذه الشخصية من حكاية «علي بابا والأربعين حرامي» الاسطورية ، الواردة في ألف ليلة وليلة . كهرمانة ، الآن ، معروفة من العراقيين . «مشهدها بات أليفاً ، يؤكد حكمت ، فقد اجتازت امتحان الزمن ، وقبلها الناس» (تم نصب العمل في ١٩٧١) .

الفنان ، نحاتاً أو رساماً ، حين يعرض أعماله في صالة خاصة للعرض ، فانه يدعو الناس اختيارياً للتعرف على مقطوعاته ؛ لكن الفنان النحات حين ينجز منحوتة يعرضها في ساحة عامة ، فانه يفرض على الناس ، على المارة ، عمله الفني . «من هنا فانه على الفنان ، كما يقول لنا النحات اسماعيل فتاح الترك ان يجيب على حاجتين متلازمتين في منحوتاته المخصصة للعروض الخارجية«التجاوب والتوافق بكيفية ما مع الذوق الجمالي العام ، والتأكيد على معان انسانية خالدة ، أي قابلة للعيش ، مثل النصب ، طيلة أجيال وأجيال» . يتذكر العراقيون جيداً مصير «نصب عنترة» ، الذي كان قد صممه الفنان ميران السعدي ، والذي أقيم حينها في منطقة «الأعظمية» ببغداد – حاول الفنان العراقي حينها ابتكار شكل حديث وتجريبي لعنترة : هل يعقل أن يتقبل البغداديون ، وغيرهم من العرب ، صورة غير تقليدية عن عنترة ، رمز الفروسية العربية ؟ لم يصمد النصب طويلاً في الشارع ، فالذوق العام رفضه كلياً ، حتى أن البغداديين تندروا عليه طويلاً قبل أن يزال من الساحة . حتى أيامنا هذه لا يمتنع سائق سيارة الأجرة ، عند المرور بساحة المنصور ، من التعليق بسخرية على سؤالنا ، مؤكداً : «أجل ، هذا هو عنترة» ، فيما يشير الى نصب «الفارس العربي» ، ذي الشكل الكلاسيكي الخالص ، الذي عاد الفنان السعدي لتصميمه من جديد ، وعلى هذه الصورة ، في عام ١٩٧٢ .

عشرات وعشرات المنحوتات نهضت في أحياء بغداد منذ عشر سنوات ونيف ، وصارت معالم واشارات محددة لخارطة بغداد . تستحضر المدينة وجوه تاريخها المشرق ، حين تتأمل ابا جعفر المنصور ممتطياً جواده فوق قاعدة تمثل احد الابراج في سور بغداد الدائري تستعيد الواسطي ، الفنان الرسام والخطاط الذي اشتهر بتزويقه لمقامات الحريري . تستعيد شهريار وشهرزاد وعباس بن فرناس ، بالاضافة الى موضوعات عامة ، مثل تمثال المرأة العربية أو نصب الام أو تمثال النسور . . وفي بغداد أيضاً جداريتان : جدارية الفنان فائق حسن (١٩٦٠) ، وتعتبر أول جدارية في بغداد ، وتعكس «رغبة الشعب في العيش بسلام وأمن وتصميمه على مواصلة تحرره» ، كما أشار الفنان الى ذلك عند ازاحة الستارة عنها . جدارية ثانية شيدت في ١٩٧٤ في مدخل شارع المطار الدولي للفنان نزار الهنداوي . الجدارية ضخمة ترتفع الى ١٤ متراً بعرض ١٢٫٦٠ متراً ، وهي تروي تاريخ العراق منذ عهد الاشوريين والاكاديين حتى الحقبة المعاصرة ، وقد شيدت اجلالاً لقرار العراق بالتأميم والسيطرة على ثرواته النفطية ، ويتضمن وجه الجدارية الثاني مقاطع من قرار التأميم الشهير . المنحوتان مثل الجداريات تستحضر التاريخ ، وشخوصه ومشاهده . انها شواهد التاريخ ، تجعله حياً وحاضراً ، عندالتفاتة كل شارع ، انها تحض الناس وتستدعيهم الى رحلات التراث . «نحن لا نعيد التراث حاضراً بين الناس ، بل نزيل عنه بطريقتنا الفنية صورته التقليدية والمتداولة» ، يؤكد لنا الفنان حكمت . ففي تمثال «شهرزاد وشهريار لم أترك شهرزاد تحضر بصورة تقليدية هي صورة المرأة الرازحة تحت ضغط التقاليد ، بل جعلتها تقف» . هذه المنحوتة أثارت في حينها (١٩٧٥) بعض اللغط ، لكن الناس اعتادوا عليها ، وتقبلوها ضمن هذه الرؤية الجديدة .

بغداد تستحضر عبر النحت رموز حضارتها العباسية ، العراقية والعربية ، ونحن نتجول بين ساحاتها المختلفة كما لو اننا نقرأ كتاب «الأغاني» للاصفهاني . يجيب هذا التطور النحتي في المدينة على مستلزمات الخطة العمرانية الجديدة من جهة ، وعلى حاجة ثقافية ، سياسية وقومية ، تريد التأكيد على الطابع الحضاري المميز لبغداد على مر العصور . الفنان الترك يجد في السياسة المشجعة لقيام مثل هذه النصب استمراراً لتقاليد رافدينية عريقة : «فمن حضاراتنا العريقة بقيت اعمال نحتية لقدامى الفنانين العراقيين تذكرنا بأساليبهم ومبتكراتهم في هذا المجال . يكفي أن نذكر استخدامهم للنحت الدائري أو النحت البارز ، وذلك في أعمال عبرت عن منجزات الانسان في فجر الحضارة . كذلك فان الجداريات البابلية والاشورية والاعمال النحتية في بلاد «الحضر» تبقى شاهداً بديعاً على عظمة النتاجات وعراقة هذه الممارسة في بلدنا» .

ان هذه النصب تتصل بالتقاليد الرافدينية ربما ، ولكن بعد انقطاع ، طيلة العهود المتعاقبة منذ فجر الاسلام . ان استلهام هذه التقاليد حاضراً يبقى محدوداً جداً ، حتى ان المنجزات النحتية تنبىء بالعمر القصير لهذه الممارسة في العراق . فالنحات في عدد كبير من هذه المنجزات «يبتكر شكلاً بقدر ما يترجم فكرة وينفذها في مادة .

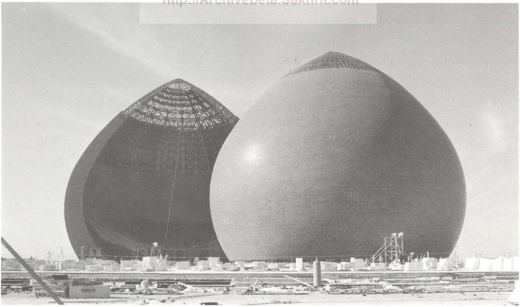
وعمل النحاتين في هذا المجال يشبه أعمال جبران خليل جبران حيث راح يصوغ صوراً مرسومة لأدباء عرب مشاهير (المعري ، المتنبي ..) لم تعرف لهم صور أبداً ، وذلك تبعاً للصورة الأدبية المتخيلة عنهم .

ان غياب صورة عن الشخص المراد نحته لم يحرر النحات العراقي ، بل جعله يتقيد بصورة أدبية أو رمزية عن هذا الشخص . هذا ما نلحظه في العديد من المنحوتات ، التي لا تعرف الليونة في تقاطيعها وملامحها وتكويناتها .

الحكومة في العراق فتحت المجال وسيعاً أمام النحاتين لانجاز مشاريع عديدة ، قلما عرفتها دولة ، حتى من خارج العالم الثالث ، في فترة زمنية قصيرة كهذه ، الا ان هذه السياسة التشجيعية «الموجّهة» تسرعت أحياناً ، وفي أوقات محدودة جداً ، في تنفيذ بعض المشاريع ، التي كانت تحتاج الى وقت أطول وتأمل مديد ونضج أكبر . «متحف ونصب الشهيد» يقف على حدة في هذا المشهد . انه يشير ، وهو الأخير بين هذه المنجزات النحتية - المعمارية ، الى نضج وتبلور في هذه الممارسة . فالفنان اسماعيل فتاح الترك شطر القبة البغدادية ، ذات اللون الأخضر الفيروزي ، الى نصفين ، وجعل ماء الشهادة تنهض جنباتها . الشكل بسيط موج ، دون تكوينات معقدة أو معان مباشرة . يبتعد الترك قليلاً عن الحكاية أو عن اللوحة النحتية ، كانلقاها في أعمال السابقين .

من المظاهر العمرانية التي اتسمت بها مدن العراق وجود فسحات مكشوفة داخل أسوار المدن ذاتها ، وقد عرفها العراقيون باسم «الفضوات» ، وكانت هذه الفسحات تمثل مجالاً رحباً لمختلف النشاطات الاجتماعية ، فكانت تباع فيها بعض انواع السلع ، حتى عدت أحياناً أسواقاً بذاتها مثل «سوق الموسلين» و «سوق الحنطة» وكلاهما ببغداد وغير ذلك . وهذه الفسحات تمثل مجمعاً لأهالي الأحياء المجاورة ومتنفساً لهم ، ففيها تجتمع النساء ويلعب الأطفال وتنصب أوراق التسلية في أيام الأعياد .

هناك أمكنة عديدة للتسلية في بغداد (جزيرة بغداد السياحية ومنتزه الزوراء . . .) ، إلا أن المنحوتات ظلت مبعدة عن هذا المجال ، فقد تخصصت التماثيل والنصب بتلبية الحاجات الثقافية ، النبيلة والرفيعة ، دون الحاجات الاجتماعية ، اليومية والفرحة . ان النصب والتماثيل في بغداد تشكو من صرامة زائدة ، فهي تتهادى بحرية ومرح في فضاء المدينة الشهيرة ؟



اسماعيل عبد الفتاح الترك : نصب الشهيد .

فريتس راداتس

صبر روزا لوكسمبورج

فيلم مارغريتا فون تروتا

منذ حوالي عام أعيد نشر رسائل روزا لوكسمبورج في خمسة أجزاء بجمهورية المانيا الديمقراطية[1] . ومن ضمن هذه الرسائل ، تلك التي لم تنشر حتى الآن . وفي الخريف الماضي ، قام جمع من العلماء من شتى أنحاء العالم في مدينة هامبورغ بمناقشة حياة وأعمال شخصيتين اشتراكيتين مرموقتين هما روزا لوكسمبورج (Rosa Luxemburg) وأنطونيو غرامشي (Antonio Gramsci) . ولا بد أن نذكر بأنه عند وفاة الفنان والمخرج السينمائي راينر ڤرنر فاسبندر (Rainer Werner Faßbinder) المفاجيء ، عثر قربه على مشروع فيلم عن حياة روزا لوكسمبورج . ولم يقدم حتى الآن أحد على تناول موضوع هذه المناضلة والمفكرة الاشتراكية بجدية . وقد سما ألفريد دوبلن (Alfred Döblin) بها في الجزء الرابع من روايته «نوفمبر ١٩١٨» من مرتبة «امرأة ثائرة ذات قفاز من الجلد اللامع» الى مرتبة المتصوفة ذات الرؤى الشيطانية . وبالرغم من أنها رفضت اطاعة ألفريد رس ايبرت[2] ولينين على حد سواء ، وابتكرت الشعار العظيم : «الحرية لصاحب الرأي الآخر» فانها كانت تصبو الى ديكتاتورية الطبقة الكادحة .

قاومت هذه المرأة كل المحاولات التي بذلت لاحتوائها ، وللوصاية عليها . وقد برهنت على ذلك طوال حياتها النضالية . وها هي تؤكد ذلك من جديد من خلال ما تركته من مراسلات . في كل الأوقات كانت روزا لوكسمبورج مصدر استفزاز لكل الأطراف . وكل من شغل نفسه بها ، مهما كان شأنه ، جرّ على نفسه الأذى . ولهذا السبب تجنّب الجميع ، سواء كانوا من ألمانيا الغربية أو من ألمانيا الشرقية الاقتراب منها .

مارغريتا فون تروتا كسرت حاجز الخوف من هذا الموضوع المحظور . ومنذ فترة قررت انجاز فيلم عن حياة روزا لوكسمبورج . وأخيراً تمكنت من تحقيق هذا الطموح ، والآن يعرض فيلمها «صبر روزا لوكسمبورج» في مختلف قاعات العرض بالمانيا الغربية .

استوحت المخرجة عناصر فيلمها من مراسلات زعيمتها الروحية ، وهي تربو على الالفين وخمسمائة رسالة وكثير من هذه الرسائل حرر داخل السجن .

قامت بدور روزا لوكسمبورج الممثلة باربارا سوكوفا (Barbara Sukowa) التي كانت قد قامت من قبل بدور غودرون انسلين (احدى العناصر الرئيسية في مجموعة بادر – ماينهوف) في فيلم «سنوات ثقيلة كالرصاص» .

نسر له قلب حمامة

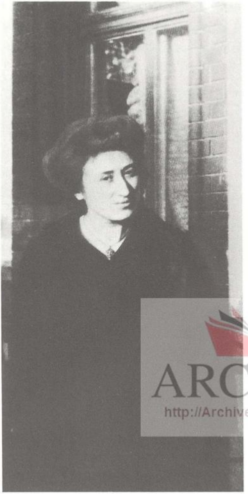
حظيت بالحب وحوصرت بالكراهية . حوربت ثم قتلت في الأمر : تلك اليهودية العرجاء ، القصيرة القامة ، وأصيلة راموست بولاية لوبلين (Lublin) ، حيث ولدت يوم ٥ آذار / مارس ١٨٧١ (وتذكر مصادر أخرى أنها ولدت عام ١٨٧٠) . كانت صغرى خمسة أبناء . «كانت أحوال الشعب المعيشية قاسية الى أبعد حدود القسوة . وكان مستواه الثقافي متدنّياً . في هذا الجو العابس والمكفهر عشش تعصّب مقبض . عالم نساء من الدنس والعَنَت .» . كانت ولاية لوبلين تارة بولندية ، وتارة نمساوية ، وتارة روسية . كان والدا روزا يتكلمان البولندية . ويعيشان في مبنى جميل من طراز عصر النهضة قبالة قصر البلدية . ولا يزال هذا المبنى قائماً حتى يومنا هذا .

الأناقة وحب النظام كانا متأصلين في هذه المرأة التي أصبحت فيما بعد من أكبر ثوار هذا العصر . وكان نمط حياتها الأقرب الى أسلوب الحياة البورجوازية ، متناقضاً الى حدّ ما مع كفاحها الطويل ضد عالم البورجوازيين . والجملة الشهيرة التي قالها أوغست بيبل (August Bebel) : «أريد أن أظل العدو اللدود لهذا المجتمع البورجوازي ولنظام الدولة هذا» كانت من الممكن أن تصدر عن روزا لوكسمبورج أيضاً .

رسمت لويزه كاوتسكي (Luise Kautsky) ، وهي إحدى صديقات روزا لوكسمبورج المقربات في كتابها الصغير التي روت فيه شيئاً من مسيرتها الذاتية ، صورة لما تضمنته حياة روزا من تناقضات : «ربما كانت ترغب في أن تبدو خارجياً بمظهر الكبرياء والشدة ، وأن تختفي وراء قناع من العلم والترفع النظري عندما تكون أمام الآخرين ، سواء كان ذلك خلال الاجتماعات أو المؤتمرات أو حتى في قاعة المحاضرات . وربما كانت تستنكف حتى من الجلوس حول مائدة واحدة مع رفاقها في الحزب الذين لا يفصلهم عنها أدنى خلاف سياسي موضوعي خوفاً من أن يسلبوها تلك القوة ، وهي التي تريد أن تبدو أمامهم صارمة الى أبعد حدود الصرامة . غير أنه تحت هذا القناع الصارم كان يخفق قلب حنون ونبيل وأمومي . وقد عانت روزا طول حياتها من ذلك النقص الذي قست به عليها الطبيعة وكأنه إساءة لا تستحقها . غير أنه من حين لآخر كان يفلت منها تعبير مرير تتهكم فيه على نفسها . وكانت روزا تميل الى ذوي الأجساد الضخمة . ولهذا كانت تحرص على أن يكون خادمها دائماً ضخماً حتى لا يعتقد زائروها أنهم قد وقعوا في ملجأ للأقزام .»

لقد سبق أن حرمت الطالبة العالية الموهبة روزا لوكسمبورج من الميدالية الذهبية التي كانت تستحقها بسبب موقفها المعارض للجهات المسؤولة . وظل ذلك ثابتاً في حياتها ، إذ أنها لم تعرف بعد ذلك التقدير والحب . بل إنها عرفت خلال كفاحها الحبس والاهانة . وحتى رفاقها في الكفاح لم يرحموها . من ذلك أن أحد مواطنيها البولنديين نعتها بأنها «شخص جاف ومشاغب» . وشتمها المهاجرون البولنديون بأقذع وأخس الشتائم . وفي إحدى المرات سخرت منها مجلة Sozialistische Monatshefte ووصفتها بأنها «تقليد لعذراء أورليان» . وكل هذا حدث في برلين .

ثم انتقلت روزا الى سويسرا المهجر التقليدي القديم للنازحين من أوربا الشرقية ، وعلى وجه الخصوص البولنديين والروس . وعندما وصلت الى زوريخ في نهاية عام ١٨٨٩ كانت ترغب في أن تصبح ماركسية بفكر رصين . غير أن أهمّ أساتذتها وهو يوليوس ڤولف (Julius Wolf) الذي درّسها القانون العام والذي وصفها في سيرته الذاتية بأنها «أنجب طالبة عرفتها طوال أعوام تدريسي بزوريخ» ، ذكر أنها قدمت



روزا لوكسمبورغ في شرفتها في برلين .

من بولندا وهي «ماركسية جاهزة» . ولم يكن ذلك صحيحاً تماماً . والأرجح أن السنوات التي قضتها في سويسرا كانت بمثابة فترة تدريب في السياسة النظرية والعلمية . وفي سنة ١٨٩٧ أنهت رسالة دكتوراة في موضوع «تطور بولندا الصناعي» ، وهو الموضوع الذي ظل بمثابة حجر الأساس لأبحاث اقتصادية عديدة وهامّة قامت بها في السنوات التالية . وليس من قبيل الصدفة أن يطلب منها فرانس ميرينغ (Franz Mehring) في ما بعد أن تكتب فصلاً عن «تراكم رأس المال» في أحد الكتب المخصصة لحياة كارل ماركس . وقال عنها الاشتراكي الانجليزي جون مِل (John Mill) : كم من حياة وكم

من طاقة كانتا كامنتين في تلك المرأة . كم كانت ذكية وكم كانت فطنة . وكم كان عالياً مستواها الذهني !» وكان مِل قد التقى بها خلال مؤتمر الاشتراكيين العالمي الثالث المنعقد في سويسرا من ٦ الى ١٢ أغسطس عام ١٨٩٣ . وكان هذا المؤتمر بمثابة اختبار للكفاءة أثبتت خلاله روزا لوكسمبورج براعتها التكنيكية . وصف أحد الحاضرين في المؤتمر وهو الاشتراكي البلجيكي اميل فاندرفلده (Emile Vandervelde) ظهور تلك المرأة الشابة التي كانت تعرج قليلاً بسبب مرض أصاب مفصل الورك منذ طفولتها ، قائلاً : «قصيرة ونحيفة ، رقيقة في ثوبها الصيفي الذي كان يخفي بمهارة عاهتها الجسدية . وكانت تدافع عن قضيتها بنظرات ثاقبة ومغناطيسية ، وبكلمات ملتهبة الى حد أنها استأثرت بقلوب أغلب الحاضرين ، وجعلتهم يرفعون أيديهم بالموافقة حين انتهت من إلقاء خطبتهـــا» .

أسرت قلوباً : هذا ما فعلته تلك المهاجرة المليئة بالحيوية ، التي لم تكن جميلة غير أنها كانت ذكية ، برجـل اسمه ليو يوجيش (Leo Jogisch) . وتلك السنوات التي قضتها روزا في زوريخ لم تكن فقط سنوات التدرب على السياسة وعلى النظريات ، وانما كانت أيضاً سنوات الحب الكبير . ترى هل كان حبها الوحيد ؟ لم تعرف أبعاد تلك العلاقة العاطفية بينها وبين ليو الا بعد مضي وقت طويل على وفاتها . ولم تعرف على نطاق واسع الا بعد نشر رسائلها العاطفية الرائعة . وكانت هذه الرسائل مزيجاً من التكتّم ومن التظاهر بالحشمة والحياء الذي كان – ولا يزال – يخفي به المرء في المجتمعات الاشتراكية حياته الخاصة . وظلت تلك العلاقة العاطفية خافية حتى على أقرب الأصدقاء مثل عائلة كاوتسكي . ورسمياً لم يكن الاثنان أبداً في بيت واحد . وكانا يتخاطبان بصيغة الاحترام أمام الناس . وكان ليو يوجيش مهاجراً مثل روزا لوكسمبورج . ولد في ١٨ نيسان / أبريل عام ١٨٦٧ في ڤلنا (Wilna) . وكانت عائلته من الأسر اليهودية الميسورة . ومنذ سن مبكّرة انتمى الى مجموعة من الثوار الاشتراكيين في بطرسبورغ . وكان أحد عناصر هذه المجموعـة أخـاً لينين الكسنـدر أوليانوف الذي أعدم فيما بعد . وعندما التقت بـه روزا لوكسمبورج عام ١٨٨٠ في جنيف كان قد هرب قبل ذلك بقليل من السجن أثناء عملية نقل المسجونين الى تركستان . وكان البوليس القيصري الروسي يبحث عنه .

يجب أن يتفطن المرء الى أنه كانت هناك في أجواء ذلك الاضطراب السائد في المهجر مفارقات كثيرة . اذ كان يعشش الحب والحزن الى جانب الكراهية والشجاعة . ولا يمكننا فهم أبعاد شخصية روزا لوكسمبورج المتناقضة الا عند اقترابنا من قنوطها وحاجتها الى الحنان . هنا لا تكون روزا تلك المرأة المكبوتة ، المولعة بالجدل وبالشجار . ولا المرأة المعذبـة والمحرومة من لذّات الدنيا ، والتي تعيش عدم استقرار نفسي دائم ، وانما تكون امرأة عظيمة ، وانسانية ، تتلمس الدفء البشري بتحليل مجتمع لم يقدم لها سوى البرودة والوحشة . كانت حاجة روزا لوكسمبورج حاجة الى الانسانية . وكما كانت الثورة بالنسبة لها محرراً ، فان زجرها وعتابها في الحب كان لهفة . في آذار / مارس من عام ١٨٩٥ كتبت الى ليو يوجيش تقول : «لتعلم أن لدي نوايا فظة جداً ! لقد فكرت قليلاً في علاقتنا . وحين أعود سوف أطوقك بيدي بشدة وقسوة حتى تزقزق صارخاً مثل العصافير . سوف ترى ! سوف أرهبك تماماً . عليك أن تتذلل . عليك أن تستسلم وأن ترضخ . هذا هو شرط استمرار حياتنا مع بعض . يجب أن أهصرك . أن أهرس قرونك . بغير ذلك لن أستطيع معك صبراً سوف أرهبك الآن دونما شفقة حتى تلين ، وتبدأ تحسّ وتتصرف أمام الناس وكأنك إنسان عادي وطيّب . وفي الوقت نفسه ، إعلم أني أكنّ لك حباً لا حدود له . واني قاسية الى أبعد حدود القسوة تجاه ميولك السيئة . فكر في ذلك واحذر جيداً ! وكارهابي قديم ، عليك أن تعي ، وأن تحتفظ في ذاكرتك بما يلي: كن دمثاً . أكتب لي رسائل حنونة ولطيفة . لا تكتب لي بمثل هذا الأسلوب الرسمي الجاف . إنها خشونة تنم على فساد في الذوق . تعلم قليلاً أن تركع بروحك ، والاّ يكون ذلك فقط في اللحظات التي أهفو فيها اليك باسطة ذراعي . بل أيضاً عندما أوليك ظهري . باختصـار كن أكثر سخـاء . تعـامل مع أحاسيسك بأسلوب أكثر شهامة . إني أطالب بذلك !» .

هنا يكمن المفتاح لفهم وإدراك طبيعة «النسر» . وهو الاسم الذي أطلقه لينين على روزا لوكسمبورغ التي أصبحت غريمته فيما بعد . إن لهفتها الثورية ونظريتها التي تطورت تدريجياً حول تلقائية الجماهير ارتبطتا أيضاً بشخصيتها . وليس من قبيل الحذلقة السيكولوجية المحظورة ، أن يقوم المرء بالربط ما بين سوء ظنها الملازم لها بذوي المناصب القيادية ، وضد

التدرّج في الرتب (الديكتاتورية !) الحزبية ، وبين شخصيتها المبنية على الحب . وهو ما أسمته هي نفسها ذات مرة في مكان آخر «بقعاً زرقاء على سطح النفس» .

ومن المهم بالنسبة لتسلسل أفكارنا أن نعرف أنه قد سبقت هذه الرسالة رسالة أخرى قبلها بأربعة أسابيع .

ولا تتجلى للمرء طبيعة هذه الشخصية المأساوية لسياسيّة أهينت وسبّت ، وامتد فكرها الخيالي بعيداً الى ما وراء الأفق ، الا اذا تم الربط بين هاتين الرسالتين اللتين تعتبران شاهدين على نفسيتهما : «إنك لا تتصور مدى السعادة ومدى اللهفة التي انتظر بها كل رسالة من رسائلك . ذلك أن كل رسالة تمدني بالكثير من القوة وبكثير من الاقدام على الحياة . لقد بلغت قمة السعادة بتلك الفقرة من رسالتك التي قلت فيها أن كلينا صغير ، وأنه بوسعنا أيضاً أن نبني حياتنا الخاصة . آه يا أعز حبيب . ليتك تفي بوعدك ! . . . مسكن صغير . لوحدنا . أثاث بسيط . مكتبة خاصة بنا . عمل هادىء ومنتظم . نزهات مشتركة . زيارة لدار الاوبرا من حين لآخر . نطاق ضيق ، جدّ ضيق من الأصدقاء المقربين ندعوهم الى الأكل معنا . ومرّة في العام راحة لمدة شهر لا نشغل خلاله بالنا بأي عمل على الاطلاق . وربما أيضاً طفل صغير . صغير جداً . ألا يجوز أن أحصل على ذلك أبداً . أبداً ؟ . . .»

هاتان الرسالتان أرسلتا من برلين التي كانت الـدكتورة روزالي لوبيك (Rosalie Lübeck) قد وصلتها يوم ٢٠ مايو ١٨٩٨ . وقد أتاح لها زواج صوري بابن احد المهاجرين الالمان يدعى غوستاف لوبيك الحصول على الجنسية الالمانية . غير أن هذا الزواج لم يدم الا قليلاً ، ذلك أن الزوجين انفصلا في درجات سلم مكتب عقد الزواج في بازل وذلك خلال ربيع ١٨٩٧ . وما لبثت السيدة جوستاف لوبيك كما سجلت نفسها بقصد المزاح في استمارة الفندق الذي كانت تنزل فيه ، أن رحلت في أيار / مايو من نفس العام بصحبة ليو جيوشس الى باريس . وقد ظلت فرنسا ، والأكثر منها ايطاليا ، ومناطق الجنوب بصفة عامة ، مكانها المنشود . الا أن واقعها الحقيقي كان ألمانيا ، حتى ولو انها لم تكن تستلطف الالمان بالمرة . وكانت تراهم فاترين ، باردي الطبع ، متحفظين ، تقليديين ، حتى وان كانت تعتبر برلين مدينة منفرة بصفة خاصة . وقد قالت عنها



روزا لوكسمبورغ تخطب في إحدى التجمعات السياسية .

ساخرة : «باردة . يمجها الذوق . مكدسة . ثكنة عسكرية بأتم معنى الكلمة . وهؤلاء البروسيون الأعزاء يبدون بغطرستهم كما لو كان كل واحد منهم قد ابتلع الهراوة التي أشبع بها ضرباً ذات مرة .» .

كانت المانيا البلد الذي يضم أكثر الحركات العمالية تقدماً وتنظيماً . كان العالم الاشتراكي يتطلع الى ألمانيا . ومن كان يرغب في أن يدخل التاريخ محاطاً بهالة ثورية ، كان يتمكن من ذلك في ألمانيا . وروزا لوكسمبورج كانت تعلم ذلك . وهكذا ألق «النسر» بنفسه في المعمعة . وذلك يعني بشرح مختصر ، أمرين :

● محاربة الاصلاحية الاشتراكية التي نادى بها ادوارد برنشتاين (Eduard Bernstein) السكرتير السابق لفريدريك إنجلس (F. Engels) وكانت نظريته تقول : «الهدف النهائي لا يعني شيئاً بالنسبة لي . الحركة السياسية هي كل شيء بالنسبة لي !» . وقد واجهت روزا لوكسمبورج تلك النظرية بأخرى بديلة وحادّة : «الحركة السياسية كفاية في ذاتها لا قيمة لها عندي . الهدف النهائي هو كل شيء بالنسبة لنا .» وهو ما يعني بعبارة أخرى : الثورة ستكون عملية بطيئة جداً وشاقة للغاية ولن تكون حدثاً مفاجئاً . غير أن الانفجار سيحدث في نهاية الأمر . وسيكتسح مجتمعاً فاشلاً ويقيم بدلاً منه مجتمعاً متحرراً .

● ولهذا اتخذت روزا لوكسمبورج موقفاً يسارياً متطرفاً ، مضاداً للاصلاحية الاشتراكية ، حدّد الجزء الثاني من نضالها . في المؤتمر الحزبي ، المنعقد في شتوتغارت عام ١٨٩٨ ألقت خطابين قالت في الثاني منهما : «انني أعرف أنه ما زال يتحتم عليّ أن أحصل على الأوسمة في الحركة السياسية الالمانية أولاً ، بيد أني أود أن أفعل ذلك على الجناح الأيسر ، حيث يتصارع المرء مع الخصم ، وليس على الجناح الأيمن ، حيث يريد أن يهادن الخصم .» .

منذ اللحظة الأولى – أي عندما كانت فكرة قيام رابطة سپارتاكوس (Spartakus) وبالتالي أيضاً الحزب الشيوعي الألماني (KPD) لا تزال بعيدة – خاضت روزا لوكسمبورج هذا الكفاح المزدوج ، الذي لم يكن في الحقيقة سوى كفاح واحد يمكن فهمه على أنه خيار بين أمرين : إما إصلاح إجتماعي أو ثورة . وكانت روزا لوكسمبورج ترى أنه ليس هناك سوى ارتباط واحد : الإصلاح الإجتماعي هو الهدف ، والإنقلاب الإجتماعي هو الغرض . هذا مطلب كلّي لا يتجزأ . وهو يعتبر البرلمان أداة غير صالحة لتحقيقه . غير أنه مع ذلك ليس مطلباً ديكتاتورياً . ذلك أن في طياته تكمن الديمقراطية الحقة : «لا غنى عن الديمقراطية ، لا لأنها تجعل الاستيلاء على السلطة السياسية من جانب الطبقة الكادحة غير ضروري ، بل لأنها تجعل الاستيلاء على السلطة لازماً كما أنها تجعله أيضاً الإمكانية الوحيدة .» .

إنه في واقع الأمر جدل بسيط : إيقاظ الوعي والكرامة لدى الناس حتى يتمتعوا بالسعادة . وحول هذا كتبت روزا لوكسمبورج الى ليو يوجيش تقول : «حقاً ، ثمة شهوة لعينة تراودني بأن أنعم بالسعادة وأن أساوم كل يوم من أجل القدر الضئيل من سعادتي بعناد قاتل للنفس .» . إنها تريد أن تبثّ كل ما كان يختبيء في حنايا نفسها ، ويجيش في صدرها . وكثيراً ما كان لهذا «الفكر المتشوق الى الحياة» بعض من أحلام العذارى على نحو يثير المشاعر . لكن كان له أيضاً تبعات : رفضها الخضوع للسيطرة إذ لم تعـرف روزا لوكسمبورج طيلة حياتها الإنقياد لأي توجيه صادر عن أي عضو باللجنة المركزية للحزب . ولم يعرف أسلوب حياتها الراكض دوماً ، والرائع حقاً ، سوى الأبيض والأسود : لا تنـازل ، ولا حـلاً وسطـاً . ذات مرة دسّت روزا لوكسمبورج لببيبل (Bebel) في حذائه بالفندق ، ورقة كتبت فيها بلهجة برلين العامية : «أنا أحبك يا أوغست» . ولكنها فيما بعد حاربته بلا رحمة . لقد حصلت على الدكتوراة بملاحظة جيد جداً ، وأحبّت التحليل والبحث العلمي على الدوام ، غير أنها تعقبت اشتراكيين من أساتذة الجامعات بحملة مغرضة خالية من أية رحمة . وردّت على تحفظات ڤرنر سومبـارت (Werner Sombart) تجـاه المحرّضين مـن الاشتراكيين بالكلمات التالية :

«إنك تريد اذاً أن تخلص حزب العمال من الصور «البشعة للمحرضين السياسيين» ، يا سيادة الأستاذ الجامعي بدون كرسي ؟ ومن خطباء اجتماعاتنا الذين تمكنوا بشق الأنفس من أن يرتقوا بالعمل المضني من مستواهم الطبقي الكادح ، وأن يحصلوا على قدر صغير من الثقافة بعد كفاح مرير ، وأن يصلوا

بجهدهم الخاص الى مرتبة رسل التبشير بنظرية التحرر الكبرى . هل كل هؤلاء هم الذين تنعتهم بأنهم ثرثارون ، وسطحيون ، وعديمو التفكير ؟ أنت أيها الثرثار الذي تعلم منذ صباه العبارات المبتذلة ، واكتسب ركود طبيعة الأمة الألمانية وتمكن من خلال السياسة أن يجعل من نفسه أستاذاً جامعياً دون كرسي ؟» .

صارعت روزا لوكسمبورج من أجل حبها لليو يوجيش وكادت تستجدي هذا الحب في بعض الأحيان . ومع ذلك فقد أنهت علاقتها به بصرامة حين علمت أنه يخونها . وذات مرة قالت عن نفسها أنها تمتلك من الحيوية ما يكفي لإضرام النار في سهل بأكمله . وكانت هذه الحيوية ، بناحيتيها السلبية والايجابية ، سنتها في الحياة . وبهذا الاندفاع القوي والفجئي ، أحبت فسطنطين ابن كلارا زتكين (Clara Zetkin) الذي كان يصغرها بكثير . كيف يكون هذا المزيج من السياسي والانساني . هذا ما توضحه روزا لوكسمبورج في رسالة بعثت



روزا لوكسمبورغ صحبة كلارا زتكين في برلين .

بها الى صديقتها الأصغر منها سنا ماتيلده ڤورم (Mathilde Wurm) ، زوجة سكرتير جريدة (Neue Zeit) (أي العصر الحديث) ، من سجن النساء في شارع برنيم التابع لادارة شرطة برلين حيث كانت تقضي فترة حبس للمرة الثامنة ، والقبل الأخيرة في حياتها . والرسالة تبدو وكأنها وصيّة : «إنك تقولين بحسرة : أنتم لستم متوثبين في نظري بدرجة كافية . «بدرجة كافية» ، هذا تعبير متفائل . أنتم لا تمشون على الإطلاق ، بل تزحفون . إنه ليس اختلافاً في الدرجة ، بل في الجوهر . أنتم على العموم جنس حيواني مختلف عني . وما كنت في يوم من الأيام أبغض طبيعتكم المتجهمة والجبانة والمشطورة مثلما أبغضها الآن . المجازفة قد ترضي أهواءكم كما تظنين . غير أنها تلقي بالمرء في غياهب السجن ، ولا يمكنها عندئذ أن تشعل حتى ولو فتيلاً واحداً . آه منكم يا ذوي النفوس التافهة والتعيسة ، يا من في استعدادكم أيضاً أن تقدموا للمساومة قليلاً من البطولة مقابل مبلغ نقدي ، حتى ولو كان هذا المبلغ لا يتجاوز ثلاثة بفنجات نحاسية صدئة . المهمّ أن يرى الواحد منكم فائدة على طاولة محل البيع . الكلمة البسيطة للانسان الأمين والمستقيم هي : «هنا أقف أنا ، اني لا أستطيع غير ذلك . يا ربي كن في عوني !» . ومثل هذه الجملة لا تتحملها أسماعكم . من حسن الحظ ان تاريخ العالم الى حد الآن لم يصنع من أمثالكم كثيراً ، والا لما حصلنا اطلاقاً على إصلاحات ، ولبقينا بالتأكيد قابعين في نظام الحكم القديم . أقسم لك : خير لي أن أبقى سنوات محبوسة ، ولا أقول هنا ، حيث أحصل على كل شيء كما لو كنت في ملكوت السماء ، ولكن حتى في الحجرة الحقيرة القذرة بميدان ألكسندر في برلين حيث أعيش في الزنزانة البالغة مساحتها إحدى عشر متراً مكعباً صباح مساء دونما نور ، منحشرة بين المرحاض (دون ماء للتنظيف) وبين السرير الحديدي ، أقرأ قصائد شاعري موريكه Eduard Mörike ، من أن «أكافح» مع أبطالكم المغاوير . أو تكون لي معهم صلة تذكر . ومن الأفضل لي أن أتعامل مع غراف ڤستارب (Graf Wetarp) ، لا لأنه تغزل بعيني الرقيقتين واللوزتي الشكل في مجلس نواب الرايخ ، بل لأنه رجل . . . أؤكد لك اني فور إخراج أنفي من قضبان السجن سوف أطارد مجتمعكم ، مجتمع الضفادع ، وأفزعكم بدوي النفير وبفرقعة السياط ، وسوف ألاحقكم بكلاب القنص . كنت

أريد أن أقول مثل الملكة بنثيسليا (Penthesilea)، ولكنكم لستم عند الله بمنزلة أخيليوس (Achilleus). أن يكون المرء إنساناً يعني أن يلقي المرء بحياته كلها في «موجة القدر العارمة»، وعن طيبة خاطر اذا لزم الأمر. ولكن عليه أيضاً وفي نفس الوقت أن يسعد نفسه بكل يوم مشرق، وبكل سحابة جميلة في السماء. آه لو أنني أعرف كتابة وصفات تشرح كيف ينبغي أن يكون المرء إنساناً. اني أعرف فقط كيف هو إنسان.».

وتبعات تفكيرها السياسي التي لم تعرف الحلّ الوسط اتفقت مع الجموح في حياتها الخاصة. وتلخص ذلك النادرة اللطيفة التي تقول أن روزا لوكسمبورج ردّت على ببيبل، الذي كان قلقاً عليها عندما تأخرت في إحدى المرات، لأنها كانت تقوم بنزهة مشياً بصحبة كلارا زتكين، ولم تصل في الموعد المحدد للأكل في بيت كاوتسكي، قائلة: «هل توقعتم أسوأ الاحتمالات؟ في حالة كهذه كان يمكن أن يكون النص المكتوب على القبر: «هنا يرقد آخر رجلين للاشتراكية الديمقراطية الالمانية.»».

ولأن الجانب الانساني قد امتزج بالجانب السياسي في حياتها، فقد استطاع كاتب سيرة حياتها نتل (Nettl) أن يلخّص ذلك في جملة بليغة: «بهذا فقط يمكن فهم الفكرة الثورية لروزا لوكسمبورج، فكرة مفعمة بالأخلاق وبالانسانية.». [...]

إعدام روزا لوكسمبورج وكارل ليبكنخت:

تأسس الحزب الشيوعي الالماني، بعد أربعة عشر يوماً من إعلان روزا لوكسمبورج عن برنامجها الخاص بالسبارتاكوس في آخر يوم من عام ١٩١٨. وكان في جوهره ثمرة عمل وجهد روزا لوكسمبورج. وكان مبنياً على حجر الزاوية في تفكيرها ألا وهو رفض الحل الوسط. وسرعان ما جلب هذا عليها وعلى كارل ليبكنخت (Karl Liebknecht) الذي كان الناس يعتقدون خطأً أنه عشيقها أذى كبيراً. وأثار غضب البورجوازية والعسكريين، وأيضاً جانباً كبيراً من الحزب الاشتراكي الديمقراطي الالماني المتمسك بالمبادىء وبالأفكار وبالشعارات التقليدية. وبالرغم من أن السبارتاكوس لم يكن وحده الذي قام بتمرّد فوضي (سعى كل من ليبكنخت وروزا لوكسمبورج الى تهدئته)، فان كل التهم ألصقت بهما. وظهرت منشورات تنادي بإعدامهما. وعمت الفوضى في برلين. وقام الجيش باحتلال المكتب المركزي للحزب الشيوعي الالماني وتخريبه. واعتقل ثلاثة من ذوي المناصب القيادية في الحزب. وخصصت مكافآت مالية كبيرة للقبض على كارل ليبكنخت وروزا لوكسمبورج.

أما ليبكنخت وروزا لوكسمبورج فقد هاما، مذعورين خلال مدينة برلين. كل ليلة في مأوى. وفي يوم ١٤ يناير / كانون الثاني ظهرت في جريدة الراية الحمراء (Rote Fahne) مقالة لروزا لوكسمبورج تحت عنوان: «النظام يسود برلين» أنهتها بالجملة التالية: «لقد كنت، وأكون، وسوف أكون!». وفي اليوم التالي قتلت روزا لوكسمبورج. ولطالما وصفت وقائع قتلها. وأخيراً. وليس آخراً، وصف ڤيلهلم پيك (Wilhelm Pieck)، تلميذها الوحيد النجيب بالمدرسة العليا للحزب ذلك قائلاً: «ألقي القبض علي في بيت ماركوسزون (Marcussohn) بصحبة روزا لوكسمبورج وكارل ليبكنخت ونقلنا الثلاثة في عربة الى فندق عدن. وعند وصولنا، كان هناك جمع غفير من الجنود والضباط في المدخل وسرعان ما انهالوا علينا بالشتم البذيء. ووصفوا روزا لوكسمبورج «بالروزشين» (أي العاهرة) وكانوا يقولون ساخرين: «ها هي العاهرة العجوز قد وصلت أخيراً.». وأعلنت أنا احتجاجي على هذه الاهانة. وعندئذ قال أحد الضباط: «ماذا يريد هذا الولد؟ الظاهر أنه عشيقها. دغدغوه!» بعد ذلك اقتيدت روزا لوكسمبورج الى الدور الأعلى. أما أنا فقد وضعوني عند العمود. ورأيت بعد ذلك ضابطاً يتجول هنا وهناك ويقدم السجائر للعساكر. وقد سمعته يقول: «لا ينبغي لهذه العصابة أن تغادر فندق عدن وهي على قيد الحياة!». وبعد ربع ساعة قادني جنديان الى الدور الأعلى. وأثناء ذلك رأيت يافطة على أحد الأبواب كُتب عليها: «النقيب پاست (Papst)، بعد ذلك بوقت قصير صعدت خادمة وألقت نفسها بين ذراعي زميلة لها وهي تصرخ: لن أنسى أبداً ذلك المنظر البشع. لقد صرعوا المرأة المسكينة أرضاً وسحلوها!». من الذي وشى بروزا لوكسمبورج. ومن الذي دبّر وقرّر بالضبط قتلها وقتل كارل ليبكنخت. حول هذا أساطير وشهادات وحكايات كثيرة. بيد أنه من المؤكد أنهم هشموا رأس ليبكنخت وجرّوه على الأرض ثم سحبوه من العربة، وقتلوه رمياً بالرصاص في حديقة

الحيوانات . وأكيد أنهم أهانوا روزا لوكسمبورج ونكلوا بها في فندق عدن الأنيق على مرأى ومسمع من النزلاء وهم يتبخترون في بدلات السموكينغ الأنيقة . وأكيد أنهم سحبوها على الأرض وهي نصف ميتة وقذفوا بها الى داخل العربة حيث فجروا رأسها ، برصاصة . بعد ذلك توجه القتلة بالعربة الى إحدى كباريات قناة لندڤير (Landwehrkanal) وهناك ألقوا جثة روزا لوكسمبورج . وكل هذه الوقائع لا تحتاج الى دليل ولا الى إثبات .

ملاحظة : لقد وقع التصرف في النص الأصلي بهدف تيسيره على القارىء العربي .

هوامش

[1] روزا لوكسمبورج : مجموعة من رسائلها : Rosa Luxemburg – Gesammelte Briefe دار نشر ديتس ، برلين الشرقية Dietz–Verlag Ost–Berlin ، ١٩٨٢ – ١٩٨٤ .

لا تتضمن المراسلات رسائل سياسية ثمينة بالمعلومات فقط ، وإنما أيضاً وبالأساس رسائل شخصية تعطي صورة واضحة عن امرأة لم تكن مناضلة عظيمة فحسب ، بل كانت أيضاً إنسانة طيبة وحنونة وقادرة على الحب .

[2] كان فريدريك إيبرت Friedrich Ebert منذ عام ١٩١٢ نائباً بالمجلس النيابي للرايخ ، ومنذ عام ١٩١٣ رئيساً للحزب الاشتراكي الديمقراطي الالماني ، ومنذ عام ١٩١٩ حتى عام ١٩٢٥ رئيساً للرايخ .

«فكر وفن» تحاور مارغريتا فون تروتا :

أشعر أني وحيدة في المعركة

مارغريتا فون تروتا ، واحدة من أهم المخرجات الالمانيات في الفترة الراهنة . والافلام التي أخرجتها أو ساهمت في إخراجها لاقت نجاحاً لا في ألمانيا الاتحادية فحسب بل في أغلب البلدان الأوروبية . وتنتمي مارغريتا فون تروتا الى «الجيل الغاضب» الذي ظهر بعد الحرب . وقد ولدت في مدينة برلين في شباط / فبراير ١٩٤٢ . وفي غياب أبيها ساعدتها أمها الارستقراطية على إتمام دراستها . وفي فترة شبابها قضت بضع سنوات في باريس حيث اكتشفت السينما وتمكنت من التعرف على مختلف التجارب السينمائية . ولما عادت الى ألمانيا ، عملت سكرتيرة في احدى الشركات . ثم أصبحت بعد ذلك ممثلة في إحدى مسارح فرانكفورت في نفس السنة التي أنهت فيها دراستها في معهد الفن الدرامي في ميونيخ . وفي بداية السبعينات تعرفت على فولكر شلندورف وتزوجته ، ومعاً قاما باخراج عدة أفلام لاقت نجاحاً باهراً . وأشهر هذه الأفلام فيلم «شرف كاترينا بلوم الضائع» المأخوذ عن رواية بنفس العنوان للكاتب الالماني الراحل هاينريش بُل . وكان أول أفلامها بعنوان «نار التبن» ، وفيه عالجت مشكلة الطلاق في المجتمعات الرأسمالية وأيضاً مسألة تحرر المرأة . غير أن أشهر أفلامها فيلم بعنوان «سنوات ثقيلة كالرصاص» ، وفيه صوّرت العلاقة الصعبة بين اختين متناقضتين في السلوك وفي الأفكار : الأولى هي «غودرون إنسلين» ، إحدى عناصر منظمة «بادر – ماينهوف» والثانية كريستيان التي لا تؤمن بالعنف ، غير أنها تناضل سلمياً ضمن مجموعة من النساء ضد «غطرسة الرجل» وضد «قسوة المجتمع الاستهلاكي البورجوازي» . وبالرغم من أن كريستيان ترفض بشدة أفكار أختها وطريقتها في النضال ، فانها لم تتردد ولو مرة واحدة في مساعدتها وذلك حتى عندما أودعت صحبة عناصر المنظمة المذكورة في سجن «شتامهايم» . ومن خلال فيلم «سنوات ثقيلة كالرصاص» ، حاولت مارغريتا فون تروتا تحليل «ميكانيزم» العنف الذي برز في ألمانيا خلال نهاية الستينات وبداية السبعينات . وفي الفترة الأخيرة ، قامت مارغريتا فون تروتا باخراج فيلم عن حياة المناضلة الاشتراكية «روزا لوكسمبورج» .

مجلة «فكر و فن» التقتها ، وحاورتها بخصوص هذا الفيلم .

فكر و فن :

متى فكرت في إنجاز هذا الفيلم ؟

مارغريتا فون تروتا :

فكرت في إنجاز هذا الفيلم منذ سنوات طويلة ، وبالتحديد في الفترة التي كنت أنجز خلالها فيلم «سنوات ثقيلة كالرصاص» لقد لاحظت آنذاك أن الصورة الوحيدة التي كانت تعلقها «غودرون إنسلين» في زنزانتها بسجن «شتامهايم» هي صورة

روزا لوكسمبورغ . وأذكر اني خلال الاضطرابات الطلابية التي اندلعت في مختلف الجامعات الالمانية في شهر أيار / ماي ١٩٦٨ كنت رفعت نفس الصورة . لست أدري لماذا فعلت ذلك في مثل ذلك الوقت المبكر من حياتي الفكرية ، خاصة واني لم أكن أعرف شيئاً كثيراً عن حياة هذه المرأة وعن أفكارها . غير أني كنت أشعر بميل كبير نحوها . وكنت معجبة بشخصيتها القوية ، وبألق عينيها ، وبذلك الغضب الرائع الذي ينتشر على وجهها . ومنذ سنتين شرعت في إعداد الفيلم وأخذت أجمع الوثائق وأبحث عن الأشياء الخفية في حياة روزا لوكسمبورغ .

فكر و فن :

يقال أنه عثر على مشروع فيلم عن حياة روزا لوكسمبورغ قرب جثة المخرج الراحل فاسبندر .

مارغريتا فون تروتا

هذا صحيح . وقد اطلعت على ما أعده فاسبندر ، غير اني لست متفقة معه . وأنا لم أستند الى أي شيء من ذلك المشروع . لقد أردت أن أنجز فيلمي الخاص عن روزا لوكسمبورغ ، وهذا ما فعلته أو حاولت تنفيذه .

مارغريتا فون تروتا صحبة الممثلة باربارا سوكوفا التي بدور روزا لوكسمبورغ .



فكر و فن :

أية وثائق استندت اليها عند انجازك لفيلم «صبر روزا لوكسمبورغ» ؟

مارغريتا فون تروتا

أهم شيء استندت اليـه هو الرسـائل . ذلك أن روزا لوكسمبورغ كانت واضحة في الرسائل أكثر مما كانت واضحة في المقولات النظرية . في الرسائل كانت روزا تتحدث عن نفسها وعن مشاعرها ببساطة ، ودونما تصنّع أو أقنعة .

فكر و فن :

هل ثمّة وثائق أخرى غير الرسائل استندت اليها ؟

مارغريتا فون تروتا

بالطبع . لقد استندت أساساً الى بعض الكتابات النظرية الكثيرة التي تعكس بالدرجة الأولى رؤاها وأفكارها السياسية والاقتصادية ، وأيضاً أهم الخطب التي ألقتها : مثلاً الخطاب الذي ألقته بمناسبة اندلاع الثورة الروسية سنة ١٩٠٥ ، ومختلف الخطب التي ألقتها خلال أهم المؤتمرات التي عقدتها الأحزاب الاشتراكية الأوروبية وأيضاً تلك التي نددت فيها بالنزعة العسكرية لما أسمته بالأنظمة الرأسمالية البورجوازية وذلك قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى . بالاضافة الى كل هذا قرأت العديد من الكتب التي تحدث فيها أصحابها عن حياة روزا لوكسمبورغ ، وعن أفكارها وعن نضالاتها ، وعن الفترة التاريخية التي عاشت فيها .

فكر و فن :

بعض النقاد الذين كتبوا عن فيلم «صبر روزا لوكسمبورغ» يقولون أنك ارتكبت أخطاء تاريخية .

مارغريتا فون تروتا

هذا ليس صحيحاً إطلاقاً . أنا أوافق أن هناك بعض النواقص على مستوى الأحداث التاريخية ، ذلك أني تعمدت ألّا أذكر كل شيء . وقبل كل شيء ، الفيلم يصوّر رؤية ذاتية لشخصية روزا

لوكسمبورغ ، وأنا لم أفكر البتة في أن يكون فيلماً تاريخياً أنا ركّزت على جوانب رئيسية : أولاً حياة روزا لوكسمبورغ ونضالاتها منذ فترة الشباب وحتى نهايتها في سنة ١٩١٩ . ثانيا صراعاتها النظرية ضد الـــزعماء الاشتراكيين . ثالثاً حملتها الدعائية ضد الحرب . أليس هذا كافياً . أليس هذا مرتبطاً بما نعيشه اليوم . أنا لم أتحدث عن الثورة الروسية التي اندلعت ســـنة ١٩١٧ ولا عن الخصومـات النظريـة والعقائدية بين لينين وروزا لوكسمبورج ، ذلك انى مثلما وضحت منذ حين لم أرغب في أن يكون الفيلم تاريخياً . أنت تعرف ان الفنان حين ينهي عملاً ما ، يتململ بعض «الأساتذة» في مقاعدهم الوثيرة ويشرعون في إعطاء الدروس ، وفي قذف التهم . غير أن الفنان لا يعير اهتماماً لمثل هذا السلوك . انه يمضي دائماً الى الأمام غير مبال بصراخ أولئك الذين يسقطون بعد أن يقطعوا مسافة مائة متر فقط ! ! على الذين لم يعثروا على جوانب معينة في فيلمي عن روزا لوكسمبورغ ، أن يشرعوا حالاً في إنجاز فيلم آخر يتناول هذه الجوانب التي تلافيتها أنا . ولكي أختصر أقول بأنني أجهدت نفسي كثيراً لانجاز هذا الفيلم ، واذا ما غضضت الطرف عن حدث معين ، أو عن جانب معين ، فليس ذلك عن جهل وانما عن قصد .

فكر و فن :
بعض النقاد هنا في ألمانيا يقولون أيضاً بأن «اليمين» متحمس للفيلم ، بينما «اليسار» على عكس ذلك تماما .

مارغريتا فون تروتا
هذا ليس صحيحاً أيضاً . أنا أقول ان هناك نقاداً ضد الفيلم وهناك نقاد مع الفيلم . ومثل هذه التقسيمات «العسكرية» مثل «يمين» و «يسار» لا تعنيني إطلاقاً

فكر و فن :
هل تعتقدين ان فيلمك يمكن أن يعرض في بعض البلدان الشيوعية ؟

مارغريتا فون تروتا
ليست لدي فكرة واضحة عن مثل هذا الأمر . علينا أن ننتظر .

فكر و فن :
ان من يشاهد الفيلم يشعر انك حاولت إحياء شخصية كبيرة في تاريخ المانيا الحديث يريد جناحاً ألمانياًنسيانها .

مارغريتا فون تروتا
نعم . لقد كان هذا هدفي . وأظن اني توصلت الى تحقيقه . منذ أن بدأ الحديث عن الفيلم بدأ الناس يـدرسون شخصيـة مارغريتا روزا لوكسمبورغ ، والفترة التي عاشت فيها . والآن يمكنك أن تلاحظ أن المكتبات هنا في ميونيخ مثلاً عامرة بكتب عن حياة روزا لوكسمبورغ أو بكتب من تأليفها .



روزا لوكسمبورغ (باربارا سوكوفا) في باحة السجن .

ومثل هذه الظاهرة تمكن الناس من «رفع الحظر» عن امرأة عظيمة ظلمت كثيراً خلال حياتها، وانتهت نهاية بشعة ومؤلمة الى أبعد حدود الألم .

فكر و فن :

أنت تعتبرين أن روزا لوكسمبورغ ظلمت حتى عقب وفاتها أيضاً ؟ . . .

مارغريتا فون تروتا

بالطبع . وهناك شخصيات أخرى كثيرة من الرجال ومن النساء لا تزال مظلومة ، وهناك أيضاً أحداث أخرى في تاريخنا المعاصر لا تزال مجهولة . ونحن أبناء جيل ما بعد الحرب نشعر كما لو لن تاريخنا يبدأ ما بعد سنة ١٩٤٥ . وهذا ما يجعلنا نتحمس كثيراًللبحث عن حقائق تاريخنا .

فكر و فن :

هل تتفقين مع بعض أفكار روزا لوكسمبورغ ؟

مارغريتا فون تروتا

أنا أتفق بالتحديد مع سلوكها . أنا معجبة بشخصيتها المتوهجة وبأخلاقها الانسانية والسياسية ، وأيضاً بشجاعتها وبقدرتها على الصراع وعلى التحدي . أما بخصوص أفكارها حول «تلقائية الجماهير» أو حول «الاشتراكية المتفتحة والانسانية» مثلاً فأنا أعتقد أنها أفكار مثالية جداً . ومن الصعب أن تحقق . ربما كانت روزا لوكسمبورغ تغيّر كثيراً من أفكارها لو عاشت أكثر ، غير أن الموت لم يسمح لها بذلك . وقد ظلت طوال حياتها راديكالية ومتطرفة ورافضة لأي وفاق مع أي خصم من خصومها في مجال السياسة .

فكر و فن :

أعتقد أن هناك بعض المشاهد في أفلامك السابقة وأيضاً في فيلم «صبر روزا لوكسمبورغ» ترمز الى «براءة المرأة» والى «غطرسة الرجل» . مثلاً في فيلم روزا لوكسمبورغ هناك مشهد في السجن : روزا لوكسمبورغ مع كلارا زتكين في باحة السجن وحولهما بعض الزهور . وهناك بعيداً يراقبها رجل قبيح ، ويمنع عنهما التمتع بلحظة اللقاء تلك . وفي نهاية الفيلم نرى «روزا لوكسمبورغ» وحدها بين العساكر القساة . هل تعتقدين أن الرجل يجسّد «القمع» وأن المرأة دائماً وحيدة في المعركة ؟

مارغريتا فون تروتا

لا أعتقد ذلك . لقد رويت في الفيلم أشياء وقعت بالفعل . هذا لا يعني أني لا أؤمن بأن المرأة ليست مظلومة من طرف الرجل منذ القديم وحتى يومنا هذا . وأكيد اني دوننا وعي أشعر اني وحيدة في المعركة وليس معي سوى قليل من الأنصار .

فكر و فن :

ما هو رأيك بتلك الفكرة التي أطلقها الفيلسوف هابرت ماركوزه في نهاية الستينات والتي تقول بأن عصر البروليتاريا قد انتهى ، وأن عناصر الثورة الجديدة – اذا ما كانت هناك ثورة – هي النساء ، الطلبة ، المحرومون أو ما يسمى بالبرليتاريا الرثة ؟

مارغريتا فون تروتا

أنا متفقة مع هذه الفكرة تمام الاتفاق .

أجرى الحوار : حسونة المصباحي



روزا لوكسمبورغ وكارل ليبكنخت أثناء اعتقالهما من طرف العسكر .

دوريس شميت

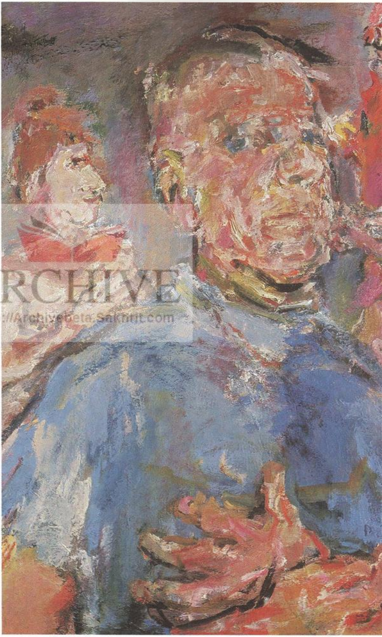
مخاطبة المرآة في التعبير الفني

بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد الفنان الكبير أوسكار كوكوشكا

قبل مائة عام ، وفي ١ آذار / مارس ١٨٨٦ ، ولد أوسكار كوكوشكا في بلدة بوخلارن الواقعة غرب مدينة فيينا بالنمسا . وكان والده يمارس مهنة الصياغة هناك . هذه المائة عام تجعلنا نعود إلى أعمال أولئك الفنانين لنطلع عليها من جديد ، إذ أن ذلك الجيل الباسل الذي نعتبره اليوم من مؤسسي الفن الكلاسيكي الحديث ، كان قد قام بدوره الفني عبر التاريخ خير قيام ، وأجبرنا على تغيير نظرتنا تجاه الفن ، وأثر في قدرتنا على تذوقه ، وربما سيطر على نفوسنا وحواسنا أكثر مما كان يتصور .

يُعد أوسكار كوكوشكا من أولئك الرسامين الذين كانوا كذلك من أعلام الكتّاب الذين لا ينطبق عليهم قول غوته «أيها الفنان ، لا تتكلم بل أبدع !» ، هذا القول إنما يعبر عن وجوب اختصاص الفنانين وعدم تطرقهم إلى الفروع الأخـــرى .

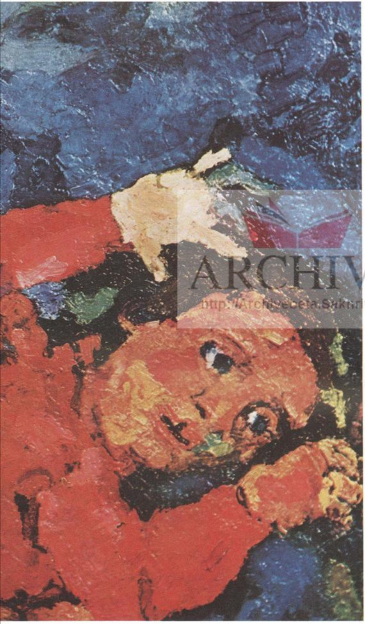
لقد كان كوكوشكا يعاني من ضيق الأفق الفني للحزب النازي ، وكان يدوّن دائماً وأبداً أفكاره معبراً عن رأيه حول أعمال النازيين الجائرة . وهذا ما برهن عليه حينما قام بنشر كتاب مفتوح في جريدة «فرانكفورتر تسايتونغ» مدافعاً فيه عن ماكس ليبرمان ، أو عندما وجه النداء إلى مساعـدة الأطفـال الـذين كانوا يعانون عام ١٩٤٥ من وطأة المجاعة المنتشرة في العالم آنذاك . إنه لم يكن يكتفي بالنقد والاحتجاج ، بل تعداها إلى بث الحماس في الناس وحثهم على تقديم المساعدات الفعلية . لقد كان كوكوشكا في عداد الثوريين في مجال الرسم المجرد خلال إقامته في مدينة ڤيينا



أوسكار كوكوشكا : صورة شخصية ، ١٩٦٩ .

وبعدها في برلين . وكان يمارس التدريس في معهد الفنون بمدينة دريسدن بعد الحرب العالمية الأولى ، إلا أنه عاد عام ١٩٣٣ ولمدة قصيرة إلى مسقط رأسه ڤيينا ثم ما لبث أن انتقل منها عام ١٩٣٤ إلى مدينة براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا . وفي عام ١٩٣٨ لجأ كوكوشكا إلى لندن هارباً من الجيوش الألمانية الزاحفة . وهناك عمل طيلة فترة الحرب الثانية في «الجمعية الثقافية الألمانية الحرة» ، وحصل عام ١٩٤٧ الجنسية البريطانية . وفي عام ١٩٥٣ قام لأول مرة بإلقاء محاضراته حول «دروس في الرؤية» في معهد الفنون في مدينة زالسبورغ بالنمسا . وتمتع كذلك بتقدير الألمان واحترامهم له ، حيث أنه كان قد قام بعرض أعماله الفنية عام ١٩٥٠ في مدينة ميونيخ . وكان هذا المعرض يعتبر من الأحداث العظيمة التي لا تنسى . وأخيراً انتهى به المطاف إلى الانتقال إلى بلدة فيلنوف الواقعة على بحيرة جينيف بسويسرا . وهناك كان يسكن داراً مبنية على سفوح هضاب المنطقة التي خلدها في لوحات عديدة تصور تلك الطبيعة الخلابة وكأنها صور تنبع بالحياة الواقعية . هذه اللوحات تختلف ولا شك عن لوحات الرسام هودلر المتأثرة بفن عصر طراز الضباب اختلافاً تاماً ، وخاصة فيما يتعلق بجمال خطوطها المسيطر عليها .

أما كوكوشكا بصفته رسام «البورتريت ، فإنه يعتبر حتى يومنا هذا من أنجح الرسامين الذين كان بمقدورهم التعبير الدقيق عن حالات الانسان النفسية إذ أن عبقريته الفنية كانت تشمل القدرة على رؤية الشخص الذي يرسمه وكأنه شفاف هذه الموهبة جعلت منه رساماًيكتشف صفات الانسان الباطنية دون البوح بها إطلاقاً وبهذا فإنه كان يلفت أنظار الناس الذين كانوا يولون اهتمامهم الجمال الظاهر في ذلك الوقت ، الى صفات الانسان الباطنية التي يتحلى بها ويكتمها بين جوانحه من خلال السيطرة على نفسه والتملك بذاته . لقد كان هذا الفنان الكبير الذي عاش في عصر العالم النفساني زيغموند فرويد ، يتمتع بحساسية مرهفة يمكنه بها التسلل إلى غور الإنسان وأعماقه دون تحليله تحليلاً نفسياً وقد روى مرة معبراً عن هذه الناحية الفنية بأنه رسم شخصاً كان يجول في مخيلته بينما كان يجلس أمامه شخص آخر .



أوسكار كوكوشكا : جزء من لوحة قوة الموسيقى ، ١٩١٩ .

لا بد وأن هذا الفنان كانت له موهبة الإحساس بالقوى غير المرئية والحركة للأشياء ، تلك الحاسة العجيبة التي تستقبل الإيحاء مباشرة وتضعه في قالب فني مناسب . فتعبيره الفني المباشر في كل نتاجه ، من نثر وشعر ورسم ، وخاصة في أيام صباه ، لم يكن له مثيل ، وهو الذي كان يؤدي غالباً إلى سوء الفهم ، إلا أنه جعل منه علماً من أعلام الرسم المجرد . وكان هيروارت والدن قد أحضر كوكوشكا الى مدينة برلين وعرض لوحاته في معرضه الخاص ورجاه طبع بعض رسومه في مجلته ، هذه الرسوم التي كانت تعبر عن الناس والأشكال المختلفة ، تظهر وكأنها محفورة في الزجاج ، وكانت تشتمل على مواقف شتى ، منها حالات الإنسان المتدهورة ، والتعرض للأخطار في الحياة ، والشك في الشهوات الحسية والارتياب بها . ولم يكن النوع الأخير من الصور يقتصر على إظهار الشهوات الجنسية – كما كان يعتقد الناس آنذاك – بل كان المغزى منها أعمق من ذلك . تلك هي الحقيقة التي برهنت عليها رسائله المنشورة مؤخراً . وهذا ما يقال كذلك عن صوره الأخرى التي تمثل بعض الحالات المشكوك فيها والتي جرى تفسيرها بشكل سطحي مباشر في ذلك الوقت ، بينما كان صاحبها يقصد بها مفاهيم متشعبة ومعقدة المغزى .

أما فيما يتعلق بتعبيره الفني المجرد ، فإن هذا الاتجاه بمعناه التقليدي المعروف في عصره لم يكن ثابتاً في أعماله ، إذا ما قورن بنتاج رسّامي عصره . والظاهر أن هذا العبقري كان قد ترك في أوائل حياته تلك العناصر المجردة جانباً ، مع العلم أنه كان من ممثلي فن الرسم المجرد وقادته الأوائل . إلا أن طرحه تلك العناصر جانباً إنما كان من أجل التوصل إلى رؤية جديدة وشعور آخر ونوع جديد من التعبير المباشر .

إن اهتمام كوكوشكا بالموسيقى وتأثر كامل أعماله بها إنما كان نتيجة لتطوير قدرته الإبداعية على مزج العناصر الجمالية لكل من الموسيقى والرسم وصهرها في بوتقة ، وذلك للتوصل إلى التعبير عن أدق مشاعره الداخلية ، إلى جانب محاولته اجتياز حدوده الفنية هادفاً بلوغ قمة التعبير الفني الرفيع . غير أنه لم يكتف بذلك ، بل اتخذ طريقه الى العصور الغابرة ، وبدأ يتلمس غايته هذه لدى الاغريق ويبحث عنها في أساطير الحضارات العريقة المنقرضة . لقد وصف كوكوشكا الفن بأنه عبارة عن حلم . ولا شك أن فنه الشخصي كان حلماً يشمل الإنسانية جمعاء .

إن علاقة كوكوشكا بالأساطير القديمة واهتمامه بها يجعلان المرء يشعر أحياناً بأنه كان يبحث عن مأوى أمين يركن إليه وعن معرفة يتشبث بها . ولم يكن يطمح يوماً إلى ابتكار أساطير جديدة ، كما فعل ماكس بيكمان منذ السنوات التي قضاها في المنفى بمدينة أمستردام في هولندا . وكان كوكوشكا وبيكمان يختلفان في هذه الناحية أيضاً اختلافاً كبيراً ، مع أنهما كانا متشابهين في مصيرها ، فكلاهما كان شخصاً متفرداً في طبعه .

وتجدر الاشارة إلى أن كوكوشكا قد رسم العديد من البورتريت ، وذلك لأسباب مادية بحتة أجبرته على ذلك ، وخاصة في أواخر سنوات حياته ، حيث بدأت لوحاته الضخمة تتخذ طابعاً رمزياً خيالياً كانت ملامحه قد ظهرت لأول مرة في أعماله الأولى عندما كان «شاباً حالماً» .

لا وجود لفن حقيقي دون مبادىء أخلاقية . هذا هو مبدأ كوكوشكا في كافة أعماله الفنية ، ويبدو ذلك على سبيل المثال في لوحته «بروميثيوس» أو «تيرموبيلين» . وهو يبرز كذلك من خلال دراسته مذهب كومينيوس التربوي أو بممارسته التدريس شخصياً . وكان هذا الرسام ينظر إلى العمل الفني بصفته رسالة لامادية يستقيها الفنان من الحياة ويعيدها إليها ثانية ، ويعتبر الحرية من الشروط الأساسية لتحقيق هذه الرسالة .

لقد اضطر كوكوشكا إلى الهرب من الطغيان والاستبداد لمدة سنوات طويلة ، ولم تمض مرحلة من مراحل حياته دون أن تترك آثارها على فنه وعلى أفكاره .

* * *

أوسكار كوكوشكا يتحدث عن نفسه

من المعروف أن الفنانين أناس مشوشو الأفكار يجرون وراء الأوهام باحثين عن السراب . فالفنان يخالج قلبه اعتقاد راسخ بأن بنت الفكر أشد نفوذاً من سلطة المادة وأقوم منها وأثمن . إن الفنان يمارس مهنة حرة ، وما أدراك ما المهنة الحرة ، إذ أنني عانيت كثيراً من وطأة الجوع والفاقة . ويقال إن الناس ينظرون الى الفنان نظرة احترام وتقدير ، ولكن بعد رحيله إلى الحياة الآخرة ، وذلك تعويضاً له عما قاساه في الحياة الدنيا . ولا شك أن الرسام ريمبرانت لم تكن تحزنه حيرته ولا تساؤله في بداية الأسبوع عن مورد معيشته طيلة الأيام السبعة القادمة ، إلا أنه لو كان اليوم بيننا لتقدم بشكره الجزيل إلى مجتمع لا يكتفي بتأجيل تقديره الفنان حتى بعد ارتحاله إلى ربه الكريم فحسب ، بل أكثر من هذا ، إنه يفضل لوحات ريمبرانت المزورة على اللوحات الأصلية . ولهذا فإنني لا أطمح إلى تخليد إسمي في عالم يزوّر بنات الأفكار كي يجعلها لقمة سائغة لنفسه .

لقد أوضح لي العالم النفساني أوغست فوريل أثناء عملي برسم صورته بأن الحشرات تشن باستمرار حروباً شنيعة لا هوادة فيها ضد بعضها البعض وهي في ذلك لا تختلف عن الإنسان قيد شعرة . هذا الأمر بالذات كاد يجعلني أشك في الإنسانية . وإني لأتساءل حقاً : متى سيدرك الإنسان – وهو حديث السن مقارنة بالحشرات التي هي من أقدم سكان الكرة الأرضية – أن عليه أن يكف عن بغض أخيه الإنسان بمجرد عيشه في بلد آخر أو تكلمه لغة أخرى أو انتمائه إلى عنصر بشري آخر ؟ . . .

خلق الحيـاة

إن سألتني عن تعريف العمل الفني ، فاعلم أنه ليس بمثابة سلعة يمكن تحديد قيمتها ، بل إنه يتمثل في محاولة الرجل المترددة في تقليده العمل العجيب الذي باستطاعة أية فتاة عادية إنجازه في كل وقت . إنه خلق الحياة من العدم . فالنساء والفنانون وحدهم هم الذين يقدرون الحياة حق قدرها . أما الجزء الآخر من المجتمع الذي يرفض منح النساء حق الانتخاب والفنانين حق العيش ، فهو ، بتعبير سطحي مبسط ، إنما يساهم في الحروب بشكل مباشر أو غير مباشر ، وذلك باحتقاره الحياة وخنقه للانسانية .

(ذاتي كما أراها من عام ١٩٣٦) .

نقلا عن أوسكار كوكوشكا : محاضرات ومواضيع ومقالات حول الفن . مؤلفات كوكوشكا ، المجلد الثالث ، نشرها هاينس شبيلمان . هامبورغ ١٩٧٥ .

معارض تخليداً لذكرى ميلاد كوكوشكا المئوية

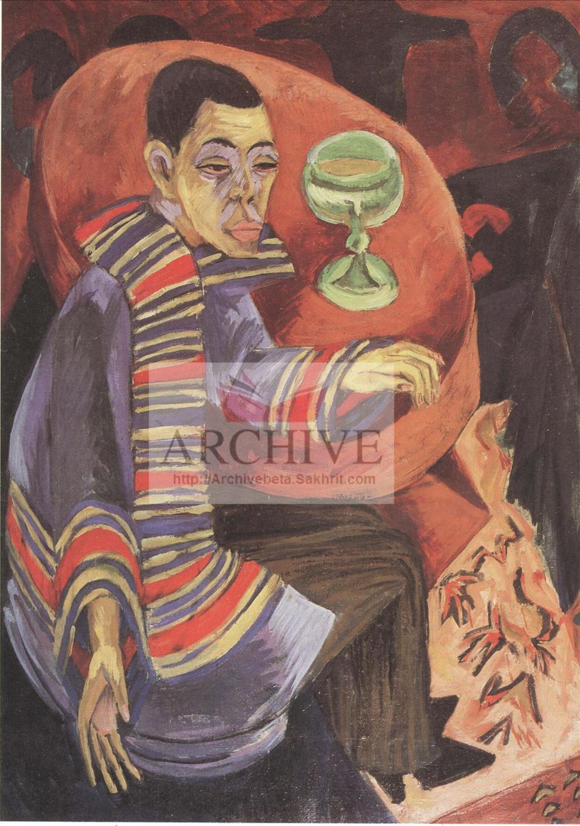
أقيمت العديد من المعارض في ألمانيا الاتحادية والنمسا وذلك تخليداً لذكرى ميلاد الرسام الكبير أوسكار كوكوشكا ، وهو من مواليد أول مارس / آذار عام ١٨٨٦ . وقد نظمت قاعة الفنون في هامبورج معرضاً للرسوم التي تعود الى الفترة ما بين ١٩٠٧ و١٩٢٨ . وتبعه معرض في جمعية الباتيك خصص لأعمال كوكوشكا منذ عام ١٩٣٠ وحتى وفاته . أما متحف الفنون والمهن فقد ركز اهتمامه على أعمال كوكوشكا الخاصة بالمسرح وذلك في معرض بعنوان «أوسكار كوكوشكا : مسرح العالم ، مشاهد مسرحية من الفترة ما بين ١٩٠٧ و١٩٧٦» .

وفي النمسا بدأت المعارض في شهر مارس بافتتاح معرض لصور المدن التي رسمها كوكوشكا وذلك في المتحف النمساوي الفني التطبيقي .

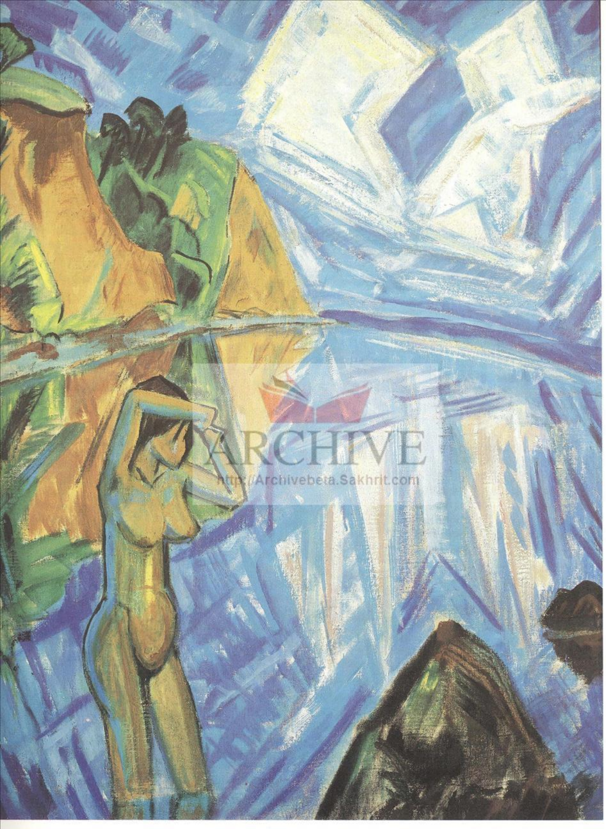
ونظم «أرشيف أوسكار كوكوشكا» معرضاً عرضت فيه الرسوم التصويرية التي في حوزته . يقع هذا الأرشيف في بلدة بوخلارن التي ولد فيها كوكوشكا . كذلك دعا متحف الفن التطبيقي النمسا الى ندوة عالمية حول إنتاج كوكوشكا الفني والأدبي .

جائزة أوسكار كوكوشكا في عام ١٩٨٦

حصل الرسام النمساوي زيجفريد انتسنجر على جائزة أوسكار كوكوشكا في شهر مارس / آذار الماضي ، وهي أهم جائزة فنية تمنح من قبل الحكومة النمساوية . ويُعدّ انتسنجر من أبرز ممثلي اتجاه التعبيرية الجديدة وقد حاز على الجائزة لمجمل إنتاجه ، «تقديراً لتطوره كرسام وللنزعة الأخلاقية التي تتميز بها أعمالـــه .» .



إرنست لودفيك كيرخنار : السكّير ، ١٩١٤ - ١٩١٥ .



إريك هيگل : يوم بلّوري ، ١٩١٣ .

بترا كيبهوف

سمة الفن الألماني وطبيعته المتميزة

معرضان كبيران في برلين ولندن / شتوتغارت

أقامت «الجمعية الملكية للفنون» في شتاء هذا العام المعرض الموسوم بـ «**الفن الألماني في القرن العشرين**» شمل استعراضاً للإنتاج الفني في ألمانيا عبر هذا القرن. وكان هذا المعرض قد فتح أبوابه في مركز الفنون الجديد المسمى بـ «بمبي شتيرلنغ» بمدينة شتوتغارت، وذلك حتى نهاية شهر نيسان / أبريل من هذا العام.

أما اللوحات الفنية العديدة الرائعة، والمستعارة من جميع أنحاء العالم، فإنها جعلت من معرضي لندن وشتوتغارت حدثين يعتبران من أعظم الأحداث الفنية منذ الحرب العالمية الثانية وحتى يومنا هذا.

وكذلك يمكن القول أيضاً في المعرض الشهير «**الفن في جمهورية ألمانيا الاتحادية ١٩٤٥ - ١٩٨٥**» الذي أقيم في الوقت ذاته في أروقة معرض برلين الوطني. وكان هذا المعرض قد أظهر فنون الفترة الواقعة بين نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ ووقتنا الحاضر، بينما شمل معرض «**الجمعية الملكية**» في شتوتغارت استعراضاً للإنتاج الفني لمدة ثمانين عاماً، أي منذ تأسيس جمعية الفنانين المشهورة والمسماة بـ «**الجسر**» عام ١٩٠٥ وحتى اليوم.

والجدير بالذكر أن معرض برلين قدم ٥٠٠ عمل فني من إنتاج ٢٢٠ فناناً، بينما احتوى معرض لندن / شتوتغارت على ٣٠٠ لوحة من إنتاج ٥٠ رسّاماً.

إن المرء لا بد أن يقف حائراً مذهولاً أمام بعض اللوحات الفنية المعروضة في برلين، وخاصة أمام لوحة الرسام مارل هوفر «رقص الأموات» التي رسمها عام ١٩٤٦ و«ليلة الأنقاض» ١٩٤٧، أو اللوحات الصغيرة بريشة الفنان فريتس ونتر بعنوان «قوى الكرة الأرضية» التي يعود تاريخها إلى عام ١٩٤٤. ولوحتا هوفر تظهر الدمار كلوحة ولهلم رودولف الصغيرة بعنوان «مدينة درسدن المدمرة».

وهذه اللوحات الثلاث إنما هي وثائق تؤثر في المشاعر تأثيراً بليغاً، إذ أنها تبرز الأحداث التاريخية بصورة فنية لا مثيل لها. وهنا يتساءل المرء عما إذا كانت تلك الوثائق الفنية تمثل الوعي بالذات لفن تلك الحقبة التاريخية العصيبة. وفي هذا المجال طرح الناقد الفني الكبير ورنر هافتمان السؤال التالي: «ألم يؤد الانهيار الكامل والدمار التام إلى تهديم الروابط المشتركة العميقة في إطار الإبداع الفني؟ بلى، إن هذا السؤال كان يجول في رأس الزائر باستمرار خلال تجوله في أرجاء المعرض. وكان من الملاحظ أن الظاهرة الفنية التي عبر عنها بعض الرسامين عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى لم تتكرر بعد عام ١٩٤٥، حيث أن الفنانين الشابين أوتو ديكس (١٨٩١ - ١٩٦٩) وماكس بيكمان (١٨٨٥ - ١٩٥٠) لم يعبرا في لوحاتهما عن نتائج الحرب العشواء وضحاياها المفجعة، وإنما كانت رسومهما تعطي انطباعاً عن بداية جديدة ومنطلق مستجد.

هذا وقد وصف الرسام ويلي باومايستر (١٨٨٩ - ١٩٥٥) ذلك الوضع بقوله: «إن عام ١٩٤٥ لم تتمخض عنه نهضة فنية عامة في ألمانيا، كما كان الحال عام ١٩١٩، إذ أن الصدمات العنيفة عبر سنين الحرب الطويلة كانت بمثابة عائق أمام حماس الفنانين ونشاطهم، الأمر الذي حال دون قيام النهضة الجديدة. إن تلك الظاهرة بالذات كانت واضحة لزوار معرض برلين.

أما معرض لندن / شتوتغارت، فإنه شذ عن الأول شذوذاً تاماً. فقد خصصت فيه قاعة عرض لرسامي جمعية «الجسر» المذكورة» آنفاً عرضت بها لوحة باللون الأحمر الزاهي تمثل الطبيعة، وهي من أعمال الفنان شميت - روتلوف المولد عام ١٨٨٤، ولوحات الرسام إرنست لودفيج كيرشنر (١٨٨٠ - ١٩٣٨) التي تظهر الأجسام العارية دون تصنع أو حرج،

وكذلك لوحاته التي رسمها بعد ذلك عن المدن الكبرى . أما الرسام إيريش هيكل (١٨٨٣ – ١٩٧٠) فقد عرضت له لوحة تتجسد الطبيعة فيها بشكل مبلور نقي ، بينما كانت لوحات الفنان أوتو ميلر (١٨٧٤ – ١٩٣٠) تعبر عن تصوراته الحالمة للحياة في الطبيعة الخلابة . وقد تميزت تلك اللوحات بألوانها الزاهية وبريقها الساطع المتأجج ، بحيث كانت تسيطر على مشاعر المشاهدين وإحساسهم بشكل مباشر . وكانت القاعة المسماة **بالفارس الأزرق**[1] تحفل بلوحات الرسامين فرانس مارك (١٨٨٠ – ١٩١٦) وأوغست ماكه (١٨٨٧ – ١٩١٤) ووسيلي كاندينسكي (١٨٦٦ – ١٩٤٤) التي تشمل الناحية العقلية ومجال ما بعد الطبيعة في آن واحد وتعكس ضرباً من الفن المجرد . والقاعة الثالثة كانت تجمع الرسامين إميل نولده (١٨٦٧ – ١٩٥٦) بلوحاته ذات الألوان الزاهية عن البنغال ، وأوسكار كوكوشكا (١٨٨٦ – ١٩٨٢) بصوره الداكنة الألوان التي تمثل أشخاصاً ذوي ملامح مضطربة غير واضحة ، ولودفيج مايدنر (١٨٨٤ – ١٩٦٦) بلوحاته من عام ١٩١٣ التي تظهر المدن المهدمة ، إضافة الى نخبة من التماثيل الخشبية من أعمال كيرشنر التي توجه الأنظار إلى عدم الاهتمام بالفن التعبيري حتى ذلك الوقت .

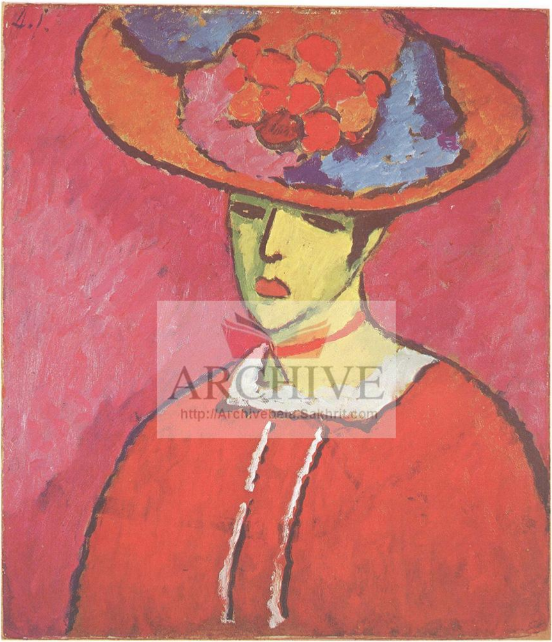
وفي القاعة الكبيرة المضيئة علقت أعمال ماكس بيكمان ولوفيس كورينت (١٨٥٨ – ١٩٢٥) . وخلافاً لهذا الاتجاه الفني عرضت في ذات القاعة الأعمال الرئيسية للرسام ولهلم ليبروك (١٨٨١ – ١٩١٩) التي تعبر عن مشاهد واقعية تتخللها الملامح المحزنة . إن هذه القاعة وحدها إنما جعلت من معرضي لندن وشتوتغارت حدثاً عظيماً ما بعده حدث ، لا سيما وأن لوحة ماكس بيكمان «رقص الهنود الحمر» كانت تتصدرها ، إلى جانب لوحتيه «جحيم الطيور» و «الموت» ، بالاضافة الى لوحتي الرسامين ليبروك «الشاب الجالس» وكورينت «ها هو الانسان» .

وعلى أساس هذا التنظيم لقاعات العرض التي توسطتها لوحات فناني القرن العشرين المشهورين ، مثل لوفيس كورينت وبيكمان ، الى جانب ماتيسه وبيكاسو ، بدأت الأصوات تعلو بالأسئلة والتساؤلات والمناقشات العديدة الحادة التي كانت ترافق هذين المعرضين . فمن جملة تلك التساؤلات مثلاً ، هل يعد الرسام لوفيس كورينت من كبار قادة الاتجاه الفني الحديث ؟ بالطبع ، إن لوحات كورينت المتأخرة التي تظهر المناظر الطبيعية بشكل تعبيري صرف ، وكذلك صوره الذاتية لم تكن لها أية علاقة فنية بلوحاته الأولى ، وتلك كانت معروفة لدى فناني الرسم المجرد في ذلك الوقت معرفة تامة . فحينما انتهى كورينت من رسم لوحته «ها هو الانسان» كان الرسام الشاب أوتو ديكس قد أنهى لوحته المعروضة في إحدى قاعات المعرض والتي تعبر عن «ثلاث عاهرات» أنهكهن جو المدن الكبرى المنحطة . ومع ذلك فإن عرض أعمال كورينت بهذا الشكل كان له مغزاه ، وخاصة في معرض كانت الغاية منه إبراز السمات الألمانية في الفن الألماني يعتمد في جوهره على مبادىء الرسم المجرد وتقاليده ، وأن الرسام الألماني يهتم بالمغزى الفني أكثر مما يهتم بالشكل السطحي أو القوانين الجمالية . وهذا بالذات ما عبرت عنه الجملة التي جاءت في كاتالوج المعرض : «إن الفن الألماني ساهم مساهمة فعالة في تطوير الاتجاه الفني الحديث .»

أما علماء تاريخ الفنون فقد أبدوا كذلك آراءهم في طبيعة الفن الألماني . فقد كان مدير معرض الفنون في مدينة بريمن وبعدها هامبورغ غوستاف باولي قد طرح في كتابه الموسوم بـ «الحرب والفن» عام ١٩١٤/١٥ نظريته القائلة : «إن الفن الألماني ليتمثل في معارضة قوانين الشكل السطحي معارضة تامة . وإن رسامينا الكبار إنما هم الذين لا يطبقون القوانين الفنية ، بل أولئك الذين يسيطرون على عالم روحي يعلو على القوانين تلك ويجتازها ، حيث أن دوافعهم الداخلية نحو التعبير العميق جامحة .» وأضاف باولي قائلاً : «إن الألماني لا يكتفي بالشكل السطحي في ميدان الفنون التشكيلية ، بل يتطرق الى الشعر والموسيقى والمغزى الديني العميق الغور . وهكذا تتحرك في أعماقه أحلام يسعى إلى تحقيقها ، فتكون النتيجة من ذلك التوصل الى التعبير عن فن واسع في شموليته .»

---

[1] هي جمعية لفنانين أسسها عام ١٩١١ وسيلي كاندينسكي (١٨٦٦ – ١٩٤٤) وفرانس مارك (١٨٨٠ – ١٩١٦) في مدينة ميونيخ . وكان من أعضاء هذه الجمعية أوغست ماكه (١٨٨٧ – ١٩١٤) وباول كلي (١٨٧٩ – ١٩٤٠) وألفريد كوبين (١٨٧٧ – ١٩٥٩) وألكسي ياولنسكي (١٨٦٤ – ١٩٤١) . وكان بعض منهم – كلي وكاندينسكي مثلاً – قد غير اتجاهه الفني وبدأ برسم المشاهد المجردة .



الكسي يافلانسكي : شوكو بقبعة على شكل صحن ، ١٩١٠ .

ولا شك أن هذا الوصف ينطبق تمام الانطباق على الاتجاه الفني الألماني الذي يتمثل خاصة في أعمال الفنان المشهور يوسف بويس الذي توفي قبل أشهر قليلة .

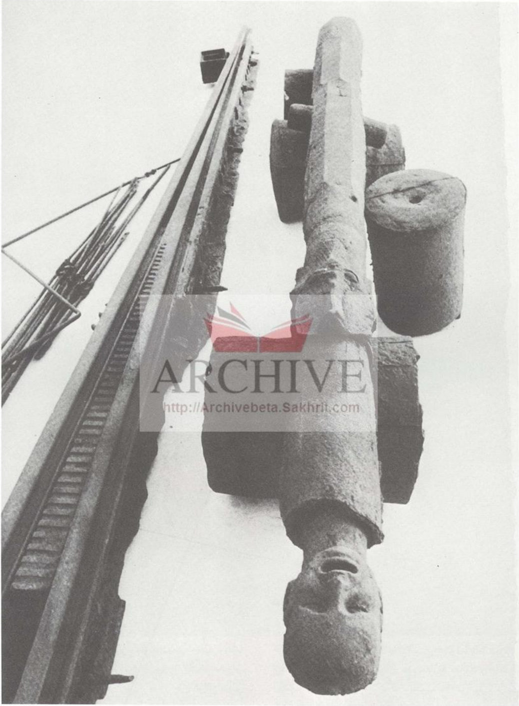
لقد أبرز معرض برلين ناحية فنية تاريخية أظهرت تطور الفن الألماني انطلاقاً من الاتجاه الواقعي في مرحلة تأسيس جمهورية ألمانيا الاتحادية الذي كان يعبر بمغزاه الاخلاقي عن استرجاع



إميل نولدي : سهرة مزعجة ، ١٩٣٠ .

الحرية الفنية من جديد ، إلى الاتجاه التجريدي الحالي الذي يتمثل في أعمال الفنانين باومايستر وناي اللذين حاولا التعبير عن شعورهما بطريقة جديدة وقاما بخطوات جريئة في هذا المجال الفني .

وفي ختام المعرض قام الفنان المشهور يوسف بويس بعرض ستة أعمال ضخمة من أعماله الفنية ، منها «محطة الحافلة» التي عرضت عام ١٩٧٦ ذي مدينة البندقية بإيطاليا ، وهو عبارة عن سكك حديدية وعواميد وأسطوانات من الحديد وبقايا من تمثال تـذكاري . أمـا تمثالـه البرونزي الضخم بعنوان «صاعقة» فكان ارتفاعه ستة أمتار . هذا العمل الرائع يظهر قدرة بويس الإبداعية على تحويل المواد المختلفة وجعلها تنطق بالإحساس وكأنها تحيا . ولكن هذه «الطبيعـة الألمانيـة» بالذات تدعو إلى الشعور بعدم الإرتياح وسوء الفهم ، كما يظهر في مقالة من كاتالوج المعرض التي وصفت بـويس بتبعيته إلى مجموعة الفنانين ذوي التشاؤم الثقافي الذي لا يقوم على أي أساس عقلي . لقد اختتم ورنر هافتمان عام ١٩٦٥ كتابه «الرسم في القرن العشرين» الذي يدافع فيه عن قوة الفن الإنسانية ، بتأكيده على عالمية الفن . واليوم ، وبعد مدة عشرين عاماً يصرح ويلاند شميد في إطار وصفه الشامل للفن الألماني بأن الفن الالماني كان يريد أن يظهر بعد عام ١٩٤٥ بحلة عالمية ، إلا أنه بقي في نطاقه الإقليمي المحدود . «أما اليوم ، وبعد أن صمم الفنانون الألمان على متابعة تقاليدهم الفنيـة الأصيلة والتعبير عن مشاعرهم بأسلوبهم الخاص بهم ، فإنهم توصلوا إلى نجاح عالمي لم يكن يتوقعه أحد منهم في بداية الأمر .»



يوسف بويس : محطة ترام ، ١٩٧٦ .

فولفقانغ راينر

المبشر بعدم استخدام العنف

وفاة الفنان يوسف بويس بسكتة قلبية في سن الرابعة والستين

لقد كان الفنان بويس يهتم بالسياسة اهتماماً كبيراً ، وكان موضع نقاش طيلة حياته . وكانت غايته الأولى التوفيق بين «الفن» و«الحياة» وصهرها في بوتقة التعايش السلمي . هذا النحّات والرسام وصانع المشاريع الفنية توفي في ٢٣ كانون الثاني / يناير من هذا العام في مدينة دوسلدورف – أوبركاسل وله من العمر ٦٤ عاماً . ومع أن الكثيرين كانوا يعارضونه لعدم فهمهم فنه واختلافهم معه في آرائه السياسية ، غير أنه أجبرهم على احترامه وتقديره بكفاحه الدائب في سبيل غايته المنشودة . وقد منح قبل أسبوعين من وفاته جائزة ولهلم ليمبروك من مدينة دويزبورغ، وهي أعلى وسام ألماني يحصل عليه نحّات حتى الآن . وفي كلمة الاحتفال هذا وصف بويس بأنه توصل الى تعريف جديد لحدود الفن والحياة وأثر في فنون فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية تأثيراً حاسماً . ولا شك أن هذا الفنان كان يعتبر من أقوى الفنانين نفوذاً في هذا العصر داخل ألمانيا وخارجهـــا .

الفن والحياة دون حدود

لقد كانت قبعة يوسف بويس الرثة التي لم يكن يرفعها يوماً عن رأسه إطلاقاً ، وذلك لإخفاء إصابة الحرب عن نظرات الفضوليين ، هي التي جعلته فناناً شعبياً يتمتع بشهرة واسعة . كان بويس أجوف الوجنتين ، ثاقب النظر ، متحفزاً في هيئته وبليغاً في كلامه ، متقشفاً في طبعه . وكان يرتدي دائماً وأبداً بدلة متعددة الجيوب ، فيظهر وكأنه على أهبة الاستعداد لخوض معركة ما . والكثيرون ممن لم يتعرفوا عليه كانوا يظنون بأنهم يعرفون هذا الفنان الذي توصل بفنه المتواضع الى أسلوب في الحياة لا حدود لها فأوصله فنه الى ضرب من الوهم السياسي .

أما طبيعة الفنان والانسان خلف ذلك القناع فلم يفهمها تلاميذه المتحمسون ولا أعداؤه أو نقاده المتعددون اللذين كانوا يشكون في فنه المعقد ناعتينه بالشعوذة والتكهن ، ويقاومون موقفه السياسي المناوىء .

إننا لن نعالج هنا السؤال عما إذا كان بويس يعتبر أكبر فنان ألماني في يومنا هذا حقاً أم لا ، إذ أن وفاته المفاجئة بالسكتة القلبية في ٢٣ كانون الثاني / يناير من هذا العام في مدينة دوسلدورف وبعد مرض طويل عضال تجعل هذا السؤال غير مناسب في هذا المقام . غير أننا نستطيع القول إن بويس كان من أشهر الفنانين الألمان وأكبرهم نفوذاً داخل ألمانيا وخارجها ويعد من أهم أساتذة الفن ومطوّريه الذين عاشوا بعد الحرب العالمية الثانية .

إن فعاليته تجاوزت دون شك تلك الشخصية الفنية التي كان ينظر اليها جيل عقد الستينات المضطرب نظرة إعجاب ، ذلك الجيل الذي كان يؤمن بتطور الحياة الفنية وتغيير أساليب الحياة بواسطة الفنون والذي استسلم بعدها لليأس وعدم الأمــــل .

ولم تقم سمعة بويس وشهرته الواسعة في عالم الفن على أساس مشاريعه الفنية الرائعة فحسب ، كما يدعي البعض ، بل إن هذا الإنسان الثوري العنيد الذي ساهم بتأسيس الحزب الجديد المسمى بـ **الخضر** في ولاية نوردراين – وستفالن ، والذي كان أستاذاً في معهد الفنون في مدينة دوسلدورف ، كان قد حقق بادىء الأمر بعض النجاح برسومه وتماثيله ومشاريعه الفنية الأخرى في ألمانيا ، مع أنه ضرب بالمفاهيم الفنية الشائعة عرض الحائط . أما نجاحه العظيم على الصعيد العالمي والذي تبرهن عليه المبالغ المرتفعة المدفوعة في أعماله الفنية ، فقد توصل اليه عام ١٩٧٩ خلال عرضه تلك الأعمال في متحف غوغنهايم بمدينة نيويورك . وبهذا كان بويس من الفنانين الألمان الأوائل الذين حققوا هذه الشهرة العالمية الواسعة النطاق .

لقد ولد هذا الفنان في ١٢ أيار / مايو ١٩٢١ في مدينة كريفيلد ، وكان والده يمارس التجارة هناك . وحسب قوله فإنه كان منذ صغره يجمع حوله الناس والأشياء «وكأنه راع» وكان اهتمامه بعلوم الأحياء قد دفعه الى دراسة العلوم الطبيعية التي أجبرته الحرب على التوقف عنها . أما خلال الحرب فقد

أسقطت طائرته في روسيا وأصيب مرات عديدة بجراح خطيرة فالصدمات النفسية خلال الحرب والمعارك التي خاضها على الجبهة كونت في نفسه نظرة أسطورية تجاه الحياة انعكس صداها في رسومه الأولى وأثرت في فنه تأثيراً حاسماً.

ولما عاد من الأسر الذي قضاه في المعتقلات البريطانية ، بدأ دراسته في الرسم والنحت في معهد الفنون بمدينة دوسلدورف وأصبح فيه من أفضل تلاميذ الأستاذ أيوالد ماتاري . واعتباراً من عام ١٩٦١ تقلد منصب مدرس في ذلك المعهد ، ولم يتوقف منذ ذلك الحين عن ترويج آرائه حول توسيع مفهوم الفن التي جعلت منه علماً من أعلامه . أما اهتمامه بالسياسة واشتغاله فيها عن طريق مشاركته في المظاهرات الطلابية ، فقد سببا له عام ١٩٧٢ بعض المشاكل مع وزير التعليم ، الأمر الذي أدى الى فصله عن وظيفته رسمياً . وبعد محاكمة جرت بهذا الشأن سمح له بالتدريس الخاص فقط ، فكان الإقبال على حلقاته الدراسية في «الجامعة العالمية الحرة» كبيراً وبقي تأثيره على الجيل المولع بالفن قوياً . وفي عام ١٩٧٩ عُين أستاذاً في فرع علم الفنون التشكيلية الذي أسس في العهد العالمي للفنون التطبيقية بمدينة ڤيينا عاصمة النمسا . والجدير بالذكر أنه سبب كذلك بعض المتاعب حتى لأصدقائه أعضاء حزب «الخضر» ، وذلك بتوجيه النقد الصريح حول تعصبهم في بعض القضايا السياسية والاجتماعية .

لقد تطور اتجاه بويس الفني من التعبير الخيالي الدقيق الى الفن التشكيلي الرمزي الذي كان جزءاً من فنه التمثيلي الإجمالي . وكان يستعمل في أعماله مواداً يستفز بها الجمهور ويعيقهم من فهم مغزى ابتكاراته الفنية المليئة بالأفكار والخواطر الرائعة . تلك المواد كانت لها معان خاصة بالنسبة إليه ، فعلى سبيل المثال كان يفسر مواد اللباد بالحرارة والشحم بالمؤونة الخ . لكن تلك العناصر الجمالية لم تجد طريقها الى المهتمين بالفن ، فالمشاهد لم يتقبل مشاريعه الفنية المحتوية مثلاً على قطعة من المارجرين أو حسك السمك النتن . حتى أن المقربين الرسميين منه تحفظوا من مشروعه الفني الذي أقامه في مرفأ هامبورغ أو عرضه للبانيو المغطس المنزلي وادعائه الجازم بأن له صفة فنية خاصة .

إن المرء ليتساءل عما إذا كان فنه الغريب في شكله الخارجي ، المعقد في معانيه ، إنما يعبّر عن صرخة مستغيث حائر في جو ثقافي يعمه بعض الاضطراب الحضاري . وإذا ألقينا نظرة على مفاهيمه الفنية المتأثرة بمبادىء رودولف شتاينر التربوية ، فإننا نجد أن المولعين بالفن لم يتمكنوا من استيعابها ، بل كانوا يستهزئون بها . فمبادىء شتاينر تقول بأن كل إنسان فنان ، وأن تربية الإنسان الفنية وتشجيع مواهب الابتكار لديه تؤدي الى خلق مجتمع إنساني واع .

لقد كان الفنان بويس إنساناً حساساً ، بل حالماً ومهرجاً حزيناً في عصر تسيطر عليه وسائل الإعلام . وبالرغم من أنه كان يركز كل قواه الإبداعية على مشاريع ضخمة وبأسلوب جنوني ، غير أنه لم يكن مشعوذاً ولا مخادعاً إطلاقاً . كل ما هنالك أنه كان يصرف أمواله في سبيل تحقيق أحلامه لحياة أفضل .

لقد استطاع بويس أن يلفت الأنظار الى قوى الطبيعة الهادئة في عصر تفشت فيه عجرفة التكنولوجيا الحديثة ، وتمكن من بث روح المسؤولية تجاه التصرف المعقول بالموارد الطبيعية ، فكان يتكلم عن ظاهرة الضوء والرمال المنسابة ، وينتقل منها إلى الحديث عن السلام والفاكهه . وكان أحياناً يظهر وكأنه نبي ، فيكتب حكماً عن الحياة على ألواح كبيرة ، كما فعل في أروقة المعرض الفني الوطني في مدينة برلين ، ويعظ باتخاذ مبدأ البساطة واحترام قوانين الطبيعة .

هكذا كان بويس يوقظ في الضمير تحمل المسؤولية ، وهكذا نشأت أيضاً حركته السياسية التي تعتمد على تطبيق الديمقراطية المباشرة ، تلك التي لا يمكن تحقيقها في الراجح إلا في عالم يسوده السلام .

* * *

يوأخيم قيصر

وحدها تنجو الفئران في المستقبل

حلم الكاتب غونتر غراس بنهاية العالم وميوله الى تأليف الخرافات

إن المرء لا بد وأن يتساءل لدى قراءته لرواية غونتر غراس الجديدة عن نوعيتها ومحتواها وبنيتها ، لا سيا وأنه سيندهش تارة ويعجب تارة أخرى . غير أن القارىء تطالعه أحياناً بعض التفاهات المنصهرة في بوتقة حديث تهكمي أسطوري . فالكتاب إذن ليس مجرد رواية ولا مقالة أدبية ، بل إن جزءاً منه يصف حلماً مزعجاً . ولهذا يمكننا القول أنه ضرب من الوصف الخيالي حول نهاية البشرية على وجه البسيطة وفنائها . ورواية «الفأرة» هذه إنما تحوي بين دفتيها مادة ضخمة ذات جودة أدبية رفيعة المستوى تجاوزت إطار كتابي المؤلف المشهورين اللذين صدرا عام ١٩٧٧ و ١٩٨٠ . فالأول يدور محوره حول مواضيع حضارية شتى ، والثاني يضم نقداً لعصرنا ويعج بسرد الأحداث السياسية التي سبقت الانتخابات النيابية عام ١٩٦٥ في ألمانيا .

إن المرتبة الأدبية لهذا الكتاب مرتبطة حتماً بنفسية المؤلف ونابعة عن شعوره الوجداني ، ذلك الشعور الذي يصيب المؤلفين الآخرين بمرض الشلل الأدبي ، ويسبب لهم علة الصمت التي تمنعهم عن التفوه حتى بكلمة واحدة وتجبرهم على الخوض في خضم سكوت فحواه حزن عميق الغور .

أما الكاتب غراس فإنه يبعث في ذهن القارىء حيرة ما بعدها حيرة تتمثل في يأسه وقنوطه وجزعه من اقتراب نهاية العالم الإنساني وفناء البشرية المحقق ، وذلك بعد حرب ذرية عشواء تأتي على الأخضر واليابس . والمؤلف لا يقدم لنا أية نصائح بهذا الصدد ، ولا يرغب في منحنا المشورة حول تجنب الكارثة النووية ، وكذلك لا يقوم بإدانة فئة سياسية ما أو أي اتجاه حزبي ، وإنما كل ما هنالك أنه يصغر أمام الحقيقة الواقعة ، ويرتضي بقضية التسابق على التسلح الجنوني الذي لا يقوم على مبدأ عقلي ولا على أساس منطقي . ويصف نتائج ذلك التسلح المحققة ومصير الإنسان المحتم منها بمشاهد خيالية مليئة بالتهكم والاستهزاء . وهو إذ لا يمنح البشرية أي أمل بنجاتها من هذه الكارثة إطلاقاً ، فانه يتوقع ألا تبقى على قيد الحياة إلا الفئران وحدها – تلك المخلوقات التي بمقدورها النجاة من الهلاك بسبب قابليتها للتطور والتأقلم مع الواقع . ويعبر الكاتب عن هذا المشهد السخري بقوله : «يا ابن آدم ، لقد كنت تحيا اليوم . . . فالمستقبل للفئران وحدها» . ويتابع سخريته قائلا: «يا ليتنا نستطيع أن نتقوقع في طيات الطباشير ، وننتظر حضور السياح من العالم الجديد بعد مضي ٧٥ مليون سنة بالضبط لكي يكتشفوا أجزاء متحجرة من أجسامنا ، هذا إن حالفهم الحظ في ذلك . . .» فأفكار الكاتب تتمحور أولاً وأخيراً حول نهاية عالمنا المؤكدة ، وهي تطالعنا بتلك السخرية اللاذعة المشوبة بالكآبة العميقة .

أما الأحداث المسرودة في هذا الكتاب فمسرحها تاريخ البشرية من بدايته حتى ما بعد نهايته ، وهي تعرض على القارىء في قالب أدبي نواته أحاديث خيالية تجري بين المؤلف والفارة ، إلى جانب العديد من الأقاصيص والنوادر الطريفة التي يهدف منها كاتبها الى الاشارة الى أحداث تاريخية ومعاصرة على حد سواء . فهو يقص علينا مثلاً حكاية قديمة مشهورة عن رسام كان يتعاطى في مهنته تزوير اللوحات الفنية . وهدفه من تلك الأقصوصة طبعاً الاشارة بشكل غير مباشر الى التزوير السياسي الخطير الذي حدث في عقد الخمسينات في ألمانيـــا . عدا ذلك فالمؤلف يحشر أبطال رواياته السابقة في كتابه هذا فنراهم فجأة على خشبة المسرح من جديد وهم يتوجهون بالنقد اللاذع الى أحوال مختلف المجتمعات ويسردون الأقاصيص والوقائع المليئة بالحكم والعبر . غير أن بعض مقاطع الكتاب يختلط فيه الحابل بالنابل ، بحيث يشعر القارىء في بعض الأحيان بصعوبة بالغة في متبعة المطالعة واستيعاب المقصود ، وخاصة إن لم يكن قد قرأ كتب غراس السابقة وعرف أسلوبه والأسرار الكامنة وراء شخصيته . ولهذا فلا عجب أن يخطر على بال القارىء أن يرمي هذا الكتاب جانباً في مرحلة من مراحل مطالعته .

أما لغة هذا المؤلف البليغ فإنها بعيدة كل البعد عن اللغة الحديثة السطحية الرخيصة ، خالية من التنميق المصطنع ، تدب فيها الحياة البلاغية دون بهرج أو تزويق . وهو بأسلوبه السلس هذا وباستعماله بعض التعابير الحديثة ذات المغزى الواضح ، إنما يبرهن على أن اللغة الالمانية ليست مجرد لغة غثة المعنى متكلفة المبنى . فهو لا يضيع وقته ووقت القارىء بالعبث اللفظي والطلاء السطحي ، بل يظهر جلال

اللغة في بساطتها وسيرها قدماً نحو الغرض . وهذا ما يقال كذلك عن الأبيات الشعرية الثلاثين الخالية من القافية والتي تعبر عن مقدرة المؤلف على إظهار الملامح الفنية للصور الأدبية في حلة لغوية زاهية وقالب بلاغي رائع . وهو ينتقل بكل بساطة ولباقة ، بل وبجرأة أحياناً ، من موضوع الى آخر . ويثبت كذلك على أنه متحكم في أبطال روايته غاية التحكم . فهو يوجههم كما يحلو له ويحركهم كالدمى دون عناء أو مشقة .

أما فكرة المحاورة بين المؤلف والفأرة ، فإنها لا شك من الأفكار الرائعة التي تنبىء عن عبقرية الكاتب ونبوغه في هذا المضمار . فهذه الفأرة التي يحلم بها الكاتب ليلاً نهاراً تقص عليه شتى الأخبار مبتدئة بسرد التفاصيل عن الجرذان وكيف تعلمت النجاة من الكوارث ، مشيرة إلى قوم نوح عليه السلام وسفينته ، منتهية إلى إجلاس المؤلف الحالم على كرسي حولته الى مركب فضائي دوار يستطيع منه رؤية البشرية وفناءها دون أن يتوقف التاريخ البشري عن مسيرته . ومن هذه المحاورة يتبين للقارىء أن هذه الفأرة حيوان مطلع على الأمور الجدلية ومتعمق بالعلوم المنطقية . فالمؤلف اخترعها ليحلم بها ، وخلقها ليتحمل معارضتها ونقاشها معه في شتى المواضيع وفروع المعرفة . فهي إذن مرآة ينعكس فيها مدى اطلاع الكاتب على كل ما طواه تاريخ البشرية من أحداث ووقائع .

ومن المشاهد الخيالية الموفقة في هذاالكتاب الوصف الدقيق المسهب لحلم المؤلف الذي يدور حول هلاك البشرية وانقراضها في مراحل احتضارها وسكرة موتها . فهذا المشهد يعرض أمام أعيننا صوراً تعبيرية واضحة الخطوط لا شوائب فيها ، تلك الصور المفزعة عن إطلاق الصواريخ الذرية المتراكمة في كل مكان ، وشبوب نيران الحرب ، والتهام الحريق للبشر ، وتصرف السياسيين المضحك في هذه المأساة الرهيبة .

والسؤال الذي سيطرح نفسه هنا هو : ما هي أسباب تشاؤم المؤلف والدواعي الكامنة وراءه ؟ والجواب بسيط : إن البشر لا يمكنهم تغيير أنفسهم ، بالرغم من تعرضهم للأخطار المحدقة بهم ، ومع أن تلك المهالك المحيطة بهم ظاهرة للعيان بكل جلاء ووضوح . وعزاؤه الوحيد في ذلك يتمثل في أن «الناس – بما فيهم أنا – يعتقدون أن الأحوال ستسير على ما يرام ، وبأية طريقة كانت . ولهذا فلن أقول لهم بالطبع أنه لم يعد لهم وجود على الكرة الأرضية ، إذ أن عليهم أن يتدبروا أمورهم بأنفسهم ، ويتصوروا يوما بعد يوم بأنهم ما زالوا على قيد الحياة» . فمن هذه الكلمات يظهر أن الكاتب يخاف البوح عن خوفه الشخصي دون ذكر خوف الآخرين . وهذا من الأمور البديهية ومن صفات الإنسان وطبائعه دون شك .

إن سطور هذا الكتاب لتعبر جلياً عن يقين مؤلفها بأن العالم بأجمعه في طريقه الى الزوال والانقراض ، وأن الانسان ، بأسلوب معيشته وحكم حياته الحالية ، يقدم على الانتحار من غير شعور ، وبالتالي دون أية مقاومة .

غونتر غراس : رواية الفأرة . دار النشر لوخترهاند ، دارمشتادت ، ٥١٢ صفحة ، الثمن : ٣٩ ماركاً .

* * *

إرنست غلنر : **الحياة في الاسلام . الدين كنظام اجتماعي** . دار النشر إرنست كليت ، شتوتغارت ١٩٨٥ ، ٣٨٧ صفحة . الطبعة الإنجليزية صدرت عام ١٩٨١ عن دار النشر مطبعة جامعة كامبردج بعنوان **«المجتمع الإسلامي»** .

يقوم مؤلف هذا الكتاب بمحاولة التحليل التاريخي الشامل للتأثير العميق المتبادل بين الدين والحياة الاجتماعية في المجتمعات الاسلامية ، وذلك منذ بداية التاريخ الاسلامي وانطلاقاً من الطرق العلمية المتبعة في علم الشعوب والفلسفة وعلم الاجتماع التجريبي . ومن أهم نظريات الأستاذ غلنر التي كان قد عالجها العلامة ابن خلدون في القرن الرابع عشر ، التناقض بين المجتمع القبلي البدوي ونشوء حضارة المدن والأمصار . ويعتبر الكاتب أن فهم التناقض هذا شرط من شروط فهم التاريخ العربي الاسلامي منذ بدايته حتى عصرنا هذا .

إن إرنست غلنر أستاذ للفلسفة في كلية العلوم الاقتصادية في لندن ، ويعد من وجهاء العلماء البريطانيين المطلعين على قضايا العالم العربي ، وهو مشهور بمؤلفاته العديدة التي تعتمد على الجمع بين الفلسفة وعلم الشعوب وعلم الاجتماع بطريقة مبتكرة .

وكتابه الجديد هذا المترجم الى الألمانية يعتبر من المراجع الأساسية لعلوم الإسلام وعلم الإجتماع وعلم فلسفة الأديان .

بيتر باويلكا : **السلطة والتنمية في الشرق الأدنى : مصــر** . ك . ف . مولر ، دار النشر الحقوقية ، هايدلبيرغ ١٩٨٥ ، ٤٦٥ صفحة .

إن تخطيط هذا الكتاب في ميدان العلوم السياسية يهدف الى أن يكون بمثابة مدخل الى السياسة الاجتماعية والاقتصادية لمصر المعاصرة . فمصر في هذا الكتاب إنما تمثل بلداً عربياً نامياً كانت تواجه في السنوات الثلاثين الأخيرة تخطيطين إنمائيين متناقضين : الأول يعتمد على مبدأ الإنماء المستقل ، والثاني يقوم على أساس التنمية غير المستقلة . ويظهر تحليل النظام السياسي في عهد جمال عبد الناصر وأنور السادات والرئيس الحالي حسني مبارك العلاقات المتبادلة بين تنمية الاقتصاد القومي وبنية السلطة السياسية ، ويجعلها تحتل مركزاً رئيسياً في الكتاب ، وذلك كمثال على طبيعة الأنظمة السياسية في العالم العربي .

ويحتوي الكتاب كذلك على إيضاح طريقة الحكم في دولة عربية وتأثير سياستها الإنمائية على الناحية الاقتصادية والاجتماعية ، وإظهار أسلوبها في معالجة الأزمات وآفاقها المستقبلية . بالاضافة الى ذلك فان الكتاب يبرز علاقات مصر السياسية في المنطقة وعلى الصعيد العالمي . أما مصر كعاصمة للعالم العربي ، فإنها مرتبطة بتطور وضع الشرق الأوسط ودوره في العلاقات الدولية والتفاعلات الناتجة عنه ، كل هذه العوامل لها تأثيرها على المجتمع المصري .

